



**PEDRO ALEXANDRE
SOUSA E SILVA**

**UM MODELO PARA A INTERPRETAÇÃO DE
POLIFONIA RENASCENTISTA**

DISSERTAÇÃO DE DOUTORAMENTO



**PEDRO ALEXANDRE
SOUZA E SILVA**

**UM MODELO PARA A INTERPRETAÇÃO DE
POLIFONIA RENASCENTISTA**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia, Professor Associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

Para a Inês, a Magna, o Marco, o Paulo e o Pedro.

o júri

presidente
vogais

Professor Carlos Fernandes da Silva, Professor Catedrático da Universidade de Aveiro
Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia, Professor Associado da Universidade de Aveiro
(Orientador)
Doutor Paulo Eugénio Estudante Dias Moreira, Professor Auxiliar da Escola das Artes do Centro
Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa
Doutor José António Pereira Nunes Abreu, Professor Auxiliar da Escola das Artes do Centro
Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa
Doutor Vasco Manuel Paiva de Abreu Trigo de Negreiros; Professor Auxiliar da Universidade de
Aveiro

agradecimentos

Aos meus colegas d' A Imagem da Melancolia, Inês Moz Caldas, Magna Ferreira, Marco Magalhães, Paulo Gonzalez e Pedro Castro pelo prazer e estímulo que me proporcionam em todos ensaios e concertos.

À Andrea Guttman, Matthijs Lunenburg, Pedro Couto Soares e Susanna Borsch pela disponibilidade em participar neste projecto abraçar os conceitos menos convencionais que resultaram deste trabalho.

Ao Bruno Gouveia e ao Hugo Sanches, cujas presenças invisíveis neste trabalho não as torna menos significativas.

Ao Adrian Brown pela quantidade inacreditável de informação organológica que colocou ao meu dispor, pela disponibilidade em participar neste projecto enriquecendo os recursos à nossa disposição, pelos intermináveis diálogos sobre muitos aspectos deste trabalho que suscitaram dúvidas ou especulação, mas sobretudo pelo elevado estímulo proporcionado pelos instrumentos que constrói.

Ao meu orientador, Jorge Salgado Correia, pela forma astuta como me foi conduzindo na difícil tarefa de verbalizar o pensamento.

Ao José Abreu e ao Paulo Estudante por me ajudarem a melhor compreender a música nas práticas litúrgicas no início do século XVII em Portugal e pelos preciosos conselhos que muito contribuíram para uma maior clareza na argumentação.

Ao Fernando Duarte pela atenção com que leu o texto à procura de gralhas.

Finalmente aos meus alunos que, mais vezes do que possam pensar, foram contribuidores involuntários para este trabalho.

Como li noutro lado, os agradecimentos da esfera privada ficarão na esfera privada.

palavras-chave

Música, Polifonia Renascentista, Prática Interpretativa, Filologia Aplicada, Flautas, Consort, Braga 964 P-*BRd* 964, P-*CUG* mm 242

resumo

O presente trabalho é uma interpretação em *consort* de flautas de um corpo de obras seleccionadas dos manuscritos P-*BRd* 964 e P-*CUG* mm 242. Essa interpretação assenta no conceito de que a prática deve ser uma componente fundamental do estudo filológico e que apenas através da prática se pode produzir determinada forma de conhecimento que não é passível de verbalização.

A tese divide-se em 6 partes: 1. estudo e transcrição do repertório seleccionado e sua contextualização histórica, social e estilística; 2. estudo sobre a flauta de bisel no Renascimento, com ênfase na tratadística e na análise dos instrumentos originais sobreviventes; 3. resumo da teoria musical do Renascimento que diz respeito à melodia e às categorizações modais e tonais; 4. estudo da prática interpretativa que regula a execução de polifonia em *consort* de flautas. A quinta parte deste trabalho explica as consequências práticas da aplicação do estudo filológico e a sexta é a interpretação propriamente dita, expressa no formato de um registo discográfico.

keywords

Music, Renaissance Polyphony, Performance Practice, Historically Informed Performance, Recorder, Recorder Consort, P-*BRd* 964, P-*CUG* mm 242

abstract

The present work is an interpretation of selected compositions from the manuscripts P-*BRd* 964 and P-*Cug* mm 242 in a recorder consort. The interpretation is grounded on the concept that practice should be a fundamental aspect in a philological study and that only through the practice one can achieve certain types of knowledge that are not subject to verbalization.

The dissertation is divided in 6 parts: 1. study and transcription of the selected repertoire and its social, historical and stylistic contextualization; 2. study of the recorder in the Renaissance, with emphasis on the theoretical sources and the analysis of the surviving instruments; 3. synthesis of the Renaissance musical theory that concerns the melody and modal/tonal categorizations; 4 study of the performance practice related to the performance of polyphony in recorder consort. The fifth part of this work explains the practical consequences of the application of the philological research and the sixth is the interpretation itself, expressed as a CD recording.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	21
I REPORTÓRIO	47
1.1 o manuscrito Braga 964-----	48
1.2 obras seleccionadas-----	51
1.3 transcrições e facsimiles-----	62
conclusão	63
II INSTRUMENTOS	65
2.1 nomenclatura-----	66
2.2 diapasões-----	70
2.3 furas-----	72
2.3.1 fura cónica	73
2.3.2 fura em degrau	73
2.3.3 fura cilíndrica	74
2.4 a flauta na tratadística-----	77
2.4.1 <i>Virdung</i>	77
2.4.2 <i>Ganassi</i>	80
2.4.3 <i>leitura comparada das fontes</i>	82
2.4.4 <i>Praetorius</i>	87
2.4.5 <i>Mersenne</i>	95
2.5 instrumentos sobreviventes-----	101
2.5.1 <i>HIES/HIERS</i>	102
2.5.2 <i>!! (Bassano)</i>	105
2.5.3 <i>ÂÂ (Schnitzer)</i>	111
2.5.4 <i>♣ (von Schrattenbach)</i>	113
2.5.5 <i>HD</i>	117
2.5.6 <i>PGRECE</i>	118
2.5.6 <i>C. Rafi</i>	119
2.5.8 <i>Caixa de Habsburgo</i>	120
2.5.9 <i>HF (Kynsecker)</i>	120
2.5.10 <i>(Quedlinburg)</i>	121
2.6 considerações gerais-----	122
conclusões	124

III TEORIA MELÓDICA	127
Introdução	129
3.1 <i>gammaut e hexacordes</i> -----	132
3.1.1 <i>gammaut</i>	132
3.1.2 <i>hexacordes</i>	136
3.1.3 <i>hexacordes natural, mollum e durum</i>	138
3.2 <i>solmização</i> -----	141
3.2.1 <i>definição</i>	141
3.2.2 <i>mutação</i>	141
3.3 <i>musica ficta</i> -----	144
3.3.1 <i>musica vera e musica ficta</i>	144
3.3.2 <i>circunstâncias</i>	145
3.3.3 <i>causa necessitatis</i>	147
3.3.4 <i>causa pulchritudinis</i>	149
3.3.5 <i>solmização em musica ficta</i>	150
3.4 <i>solmização e desenho frásico</i> -----	155
3.4.1 <i>associação entre gestos melódicos e combinações de</i>	155
<i>sílabas</i>	
3.4.2 <i>bmolls, naturales, durales</i>	156
3.4.3 <i>princípio na não regularidade</i>	159
3.5 <i>modo e tom</i> -----	161
3.5.1 <i>Boethius</i>	162
3.5.2 <i>modos na Idade Média</i>	165
3.5.3 <i>modos no Renascimento</i>	168
3.5.4 <i>o Tom segundo Adriano Banchieri</i>	180
3.5.5 <i>o Tom segundo duas fontes portuguesas</i>	194
3.5.6 <i>o Tom segundo o ms. Braga 964</i>	198
3.5.7 <i>considerações gerais sobre modos e tons</i>	204
conclusão	208
IV CLAVES E TRANSPOSIÇÕES	211
4.1 <i>combinações de claves nos séculos XVI e XVII</i> -----	212
4.2 <i>combinações de claves, instrumentação e registação</i> -----	214
4.2.1 <i>Fccg, Fcgd', Fcfc' e tranposições</i>	214
4.2.2 <i>Consorts homogéneos e heterogéneos</i>	220
V QUESTÕES PRÁTICAS	227
5.1 <i>organização formal do programa "O Consort Português Mal</i>	
<i>Temperado"</i> -----	231
5.1.1 <i>formato</i>	231
5.1.2 <i>programa</i>	235

5.2 a escolha dos instrumentos -----	237
5.3 o modelo: <i>vox humana</i> e <i>vox instrumentalis</i> -----	244
5.3.1 a voz humana	244
5.3.2 o órgão	253
5.4 preparação de material para execução-----	261
5.5 alguns aspectos empíricos -----	280
 CONCLUSÃO	 289
 BIBLIOGRAFIA	 297
 ANEXO	
Transcrições e Facsimiles	anx. 2
a) P- BRd 964-----	anx. 2
1º Tom em Conçonancia	anx. 3
[Chírio de 1º Tom em Fuga]	anx. 5
[Verso de 1º Tom por Dlasolre]	anx. 7
Sobre Ave Maris Stella 1ª	anx. 9
Obra. de 1º. Tono. Registro de mano ysquierda Mº.[?] Fr. Pº de sanlorenzo	anx. 13
[Entrada de 2º Tom]	anx. 25
[Tento de 2º Tom]	anx. 27
[Obra] de 2º Tom	anx. 33
Passo de 2º Tom	anx. 41
[Verso] De 3º Tom	anx. 50
[Chírio] De 3º Tom	anx. 52
[Obra de] Terçeiro [tom]	anx. 54
[Entrada de] 4º Tom	anx. 61
[Entrada de] 4º Tom	anx. 63
[Entrada de] 4º Tom	anx. 65
[Verso de 4º Tom por Elami]	anx. 67
[Verso de 4º Tom por Elami]	anx. 69
[Chirio de] 4º Tom	anx. 71
[Chirio de 4º Tom]	anx. 73
[Chirio de 4º Tom]	anx. 75
[Entrada de 5º Tom]	anx. 77
Sobre Pange Lingua 1ª	anx. 79
Fantazia de 5º Tom	anx. 85
[Tento] Do mesmo [5º] Tom por b-mol.	anx. 88
[Entrada de] 6º Tom	anx. 95
1º [Chirio de 6º Tom]	anx. 97
Batalha de 6º Tom	anx. 99

[Entrada de] 7º Tom	anx. 110
[Chirio de 7º tom]	anx. 112
<i>Obra de 7º Tom sobre o Seculorum</i>	anx. 115
[Verso] <i>de 8º Tom a compasso largo</i>	anx. 127
[Tento] <i>De 8º Tom. natural.</i>	anx. 129
<i>Phantasia de 8º. Tom.</i>	anx. 137
 b) P-Cug mm 242-----	anx. 151
[Fantasia de 4ª tom]	anx. 152
<i>Quartus tonus</i>	anx. 156
 Textos	anx. 160
 Criticas e Recensões a Concertos e CD	anx. 169
 Adrian Brown	anx. 177

IMAGENS

Imagem 1. BANCHIERI 1614: <i>Narrativo dell'autore</i> , [pag. 6 da introdução]	23
Imagem 2. Raffaello, <i>O êxtase de sta. Cecília</i> , 1514, Pinacoteca Nazionale, Bologna	24
Imagem 3. folha de rosto do ms. Braga 964	49
Imagem 4. [Verso] <i>De 3º tom</i> , fol. 193	61
Imagem 5. <i>Verso de 3º tom para se cantar</i> , <i>Flores de Música</i> fol. 182	61
Imagem 6. Diagrama de flauta com indicação do porta-vento e linha do bloco.	68
Imagem 7. Diagrama da flauta	68
Imagem 8. Fundamentais das 199 flautas dos sec. XVI e XVII sobreviventes	70
Imagem 9. Explicação sobre os buracos da flauta.	73
Imagem 10. Tabela de dedilhações para as sete notas “fora da extensão” em <i>La Fontegara</i> (GANASSI 1535: [p. 8-9])	75
Imagem 11. Tabela de dedilhações em <i>Epitome Musical</i> (JAMBE DE FER 1556)	76
Imagem 12: Diagrama em <i>Musica getutscht</i> (VIRDUNG 1511: fol 48v) exibindo a flauta e o posicionamento das mãos.	78
Imagem 13. Tabela de dedilhações em <i>Musica getutscht</i> (VIRDUNG 1511: fols. 55-55v)	79
Imagem 14. Frontispício de <i>Opera Intitulata Fontegara</i> (GANASSI 1535)	81
Imagem 15. Consort em <i>Musica instrumentalis deudsch</i> (AGRICOLA 1545)	83
Imagens 16, 17 e 18. Tabelas de dedilhações para <i>Bassus</i> , <i>Tenor/Altus</i> e <i>Discantus</i> em <i>Musica instrumentalis deudsch</i> (AGRICOLA 1545)	84
Imagem 19. Representação de flautas em <i>Syntagma musicum</i> (PRAETORIUS 1619)	89
Imagem 20. Diagrama que explica as fundamentais de cada tamanho e a sua utilização na prática polifónica em <i>Syntagma musicum</i> (PRAETORIUS 1619)	90
Imagem 21. Representação de flautas em <i>Harmonie Universelle</i> (MERSENNE 1636: II 239)	98
Imagem 22. Representação de flauta em <i>Harmonie Universelle</i> (MERSENNE 1636 II 239)	99
Imagens 23 e 24. Marcas HIES e HIERS em SAM 161 e SAM 132 (Kunsthistorisches Museum Vienna)	103
Imagens 25 e 26. Marcas !! em SAM 146 e SAM 147 (Kunsthistorisches Museum Vienna)	106
Imagens 27 e 28 Marcas ÂÂ em SAM 152 e <i>Opera Intitulata Fontegara</i> (GANASSI 1535: [p. 9])	112
Imagem 29. Marca ♣ em <i>Opera Intitulata Fontegara</i> (GANASSI 1535: [p. 9])	113
Imagem 30. Marca ♣ em SAM 624 (Kunsthistorisches Museum Vienna)	113
Imagem 31. Marca B em <i>Opera Intitulata Fontegara</i> (GANASSI 1535: [p. 8]), presumivelmente indicando Bassano	113
Imagem 32. flauta coluna E.127 (Musée de la Musique, Paris)	115
Imagem 33. Marca HD em SAM 624 (Kunsthistorisches Museum Vienna)	118
Imagem 34. <i>Gammaut</i>	132

Imagem 35. <i>Gammaut</i> em <i>Rudimenta musices</i> (AGRICOLA 1539)	133
Imagem 36. <i>Gammaut</i> em <i>Dodecachordon</i> (GLAREANUS 1547)	134
Imagem 37. <i>Gammaut</i> em <i>Rudiments de Musique Pratique</i> (GUILLIAUD 1554)	135
Imagem 38. Associação entre as letras odonianas e sílabas de solmização	137
Imagem 39. Hexacorde natural em <i>cantus mollum</i> (BANCHIERI 1614: 12)	138
Imagem 40. Hexacorde natural em <i>cantus durum</i> (BANCHIERI 1614: 13)	138
Imagem 41. Hexacorde <i>mollum</i> (BANCHIERI 1614: 14)	139
Imagem 42. Hexacorde <i>durum</i> (BANCHIERI 1614: 15)	139
Imagem 43. A Mão de Guido em <i>Cartella Musicale</i> (BANCHIERI 1614: 3)	140
Imagem 44. Solmização da linha do soprano na Entrada de 4º tom (P-BRd 964 fol. 245v)	141
Imagem 45. Solmização da linha do soprano na Entrada de 6º tom (P-BRd 964 fol. 246)	141
Imagem 46. Mutação de SOL em RE na passagem ascendente do hexacorde natural para o hexacorde <i>mollum</i> e de MI em LA na passagem descendente do hexacorde natural para o hexacorde <i>mollum</i> (BANCHIERI 1614: 12)	142
Imagem 47. Mutação de RE em LA na passagem descendente do hexacorde natural para o hexacorde <i>mollum</i> e de la em re (ascendente), e de LA em RE na passagem ascendente do hexacorde natural para o hexacorde <i>mollum</i> (BANCHIERI 1614: 12)	142
Imagem 48. Mutação de LA em RE na passagem ascendente do hexacorde natural para o hexacorde <i>durum</i> e de RE em LA na passagem descendente do hexacorde <i>durum</i> para o hexacorde natural (BANCHIERI 1614: 13)	142
Imagem 49. Mutação de RE em LA na passagem descendente do hexacorde <i>durum</i> para o natural, de MI em LA na passagem descendente do hexacorde natural para o <i>durum</i> , de SOL em RE na passagem ascendente do hexacorde <i>durum</i> para o hexacorde natural e de LA em RE na passagem do hexacorde natural para o hexacorde <i>durum</i> (BANCHIERI 1614: 13)	143
Imagem 50. Mutação de LA em RE na passagem ascendente do hexacorde <i>mollum</i> para o hexacorde natural e de RE em LA na passagem descendente do hexacorde natural para o hexacorde <i>mollum</i> (BANCHIERI 1614: 14)	143
Imagem 51. Mutação de RE em LA na passagem descendente do hexacorde natural para o hexacorde <i>mollum</i> , de MI em LA na passagem descendente do hexacorde <i>mollum</i> para o natural e de SOL em RE na passagem ascendente do hexacorde natural para o hexacorde <i>mollum</i> . (BANCHIERI 1614: 14)	143
Imagem 52. Mutação de SOL em RE na passagem ascendente do hexacorde <i>durum</i> para o hexacorde natural e de MI em LA na passagem descendente do hexacorde natural para o hexacorde <i>durum</i> . (BANCHIERI 1614: 15)	143
Imagem 53. Mutação de MI em LA na passagem descendente do hexacorde natural para o hexacorde <i>durum</i> , de RE em LA na passagem descendente do hexacorde <i>durum</i> para o natural e de la em re na passagem ascendente do hexacorde natural para o hexacorde <i>durum</i> (BANCHIERI 1614: 15)	144
Imagem 54. <i>mi contra fa</i> entre soprano e alto no compasso 63 da [Obra] de 2º tom de Pedro de Araújo (P-BRd 964 fol 137v-139)	145
Imagem 55. Exemplo de <i>fa supra la</i> em diminuição sobre Ancor che c'ol partire Spadi (SPADI 1624: 28)	145

Imagem 56. <i>Atto del soprano</i> em <i>O felici occhi miei</i> de Arcadelt (ORTIZ 1553: 35v).	146
Imagem 57. Acorde final de <i>Quartus tonus</i> de António Carreira (P-Cug mm 242 fol. 139v)	147
Imagem 58. Regra de <i>fa supra la</i> em <i>Rudiments de Musique Pratique</i> (GUILLIAUD 1554: [6])	148
Imagem 59. Exemplos de solmização de # em cadência.	150
Imagem 60. Solmização de <i>Quartus tonus</i> de António Carreira (P-Cug mm 242 fol. 139v)	152-154
Imagem 61. aplicação das qualidades <i>bmolle</i> , <i>naturale</i> ou <i>durale</i> às seis notas do hexacorde	158
Imagem 62. Sistema Perfeito Maior	163
Imagem 63. As 8 <i>species</i> de Boethius	164
Imagem 64. Descrição do Quarto Modo em <i>Le institutioni harmoniche</i> (ZARLINO 1558: 324)	175
Imagem 65. [Duo del Quarto Modo] em <i>Le institutioni harmoniche</i> (ZARLINO 1558: 325)	178
Imagem 66. Finais e âmbitos dos 8 modos em <i>Cartella Musicale</i> (BANCHIERI 1614: 68)	181
Imagem 67. Descrição do Primeiro Tom Eclesiástico em <i>Cartella Musicale</i> (BANCHIERI 1614: 72)	182
Imagem 68. <i>Duo del primo tuono ecclesiastico</i> (BANCHIERI 1614: 72)	183
Imagem 69. Descrição do Segundo Tom Eclesiástico em <i>Cartella Musicale</i> (BANCHIERI 1614: 73)	184
Imagem 70. <i>Duo del secondo tuono ecclesiastico</i> (BANCHIERI 1614: 73)	184
Imagem 71. Descrição do Terceiro Tom Eclesiástico em <i>Cartella Musicale</i> (BANCHIERI 1614: 74)	185
Imagem 72. <i>Duo del terzo tuono ecclesiastico</i> (BANCHIERI 1614: 74)	186
Imagem 73. Descrição do Quarto Tom Eclesiástico em <i>Cartella Musicale</i> (BANCHIERI 1614: 75)	187
Imagem 74. <i>Duo del quarto tuono ecclesiastico</i> (BANCHIERI 1614: 75)	188
Imagem 75. Descrição do Quinto Tom Eclesiástico em <i>Cartella Musicale</i> (BANCHIERI 1614: 76)	189
Imagem 76. <i>Duo del quinto tuono ecclesiastico</i> (BANCHIERI 1614: 76)	189
Imagem 77. Descrição do Sexto Tom Eclesiástico em <i>Cartella Musicale</i> (BANCHIERI 1614: 77)	190
Imagem 78. <i>Duo del sesto tuono ecclesiastico</i> (BANCHIERI 1614: 77)	191
Imagem 79. Descrição do Sétimo Tom Eclesiástico em <i>Cartella Musicale</i> (BANCHIERI 1614: 78)	191
Imagem 80. <i>Duo del settimo tuono ecclesiastico</i> (BANCHIERI 1614: 78)	192
Imagem 81. Descrição do Oitavo Tom Eclesiástico em <i>Cartella Musicale</i> (BANCHIERI 1614: 79)	192
Imagem 82. <i>Duo del ottavo tuono ecclesiastico</i> (BANCHIERI 1614: 79)	193
Imagens 83 e 84. Âmbitos dos 8 tons em <i>Arte de Musica de Canto Dorgam e Canto Cham</i> (FERNANDEZ 1626: fol. 52-52r)	195
Imagem 85. Associação entre Tons e combinações de claves em <i>Arte Minima</i>	197

(Nunes da Sylva 1685: 40-41)	
Imagem 86. Associação entre Tons Acidentais e combinações de claves em <i>Arte Minima</i> (Nunes da Sylva 1685: 43-44)	198
Imagem 87. Claves iniciais e âmbitos das vozes nas obras de 1º tom seleccionadas em P-BRd 964	199
Imagem 88. Claves iniciais e âmbitos das vozes nas obras de 2º tom seleccionadas em P-BRd 964	200
Imagem 89. Claves iniciais e âmbitos das vozes nas obras de 3º tom seleccionadas em P-BRd 964	200
Imagem 90. Claves iniciais e âmbitos das vozes nas obras de 4º tom seleccionadas em P-BRd 964	201
Imagem 91. Claves iniciais e âmbitos das vozes nas obras de 5º tom seleccionadas em P-BRd 964	202
Imagem 92. Claves iniciais e âmbitos das vozes nas obras de 6º tom seleccionadas em P-BRd 964	202
Imagem 93. Claves iniciais e âmbitos das vozes nas obras de 7º tom seleccionadas em P-BRd 964	203
Imagem 94. Claves iniciais e âmbitos das vozes nas obras de 8º tom seleccionadas em P-BRd 964	203
Imagem 95. [Chirio do] 1º tom re em E la mi podendo dizer hum ponto baixo (P-BRd 964 fol. 7v)	204
Imagem 96. [Chirios de] 5º tom por C solfaut (P-BRd 964 fol. 12)	206
Imagem 97. Relação entre âmbitos dos pentagramas de <i>chiavette</i> e a combinação Fccg <i>in tuono</i> (sem transposição)	218
Imagem 98. Relação entre âmbitos dos pentagramas de <i>chiavette</i> e a combinação Fccg <i>alla quinta bassa</i>	218
Imagem 99. Relação entre âmbitos dos pentagramas de <i>chiavette</i> e a combinação Fccg <i>alla quarta bassa</i>	218
Imagem 100. Relação entre âmbitos dos pentagramas de <i>chiavette</i> e a combinação Fcgd'	218
Imagem 101. Relação entre âmbitos dos pentagramas de <i>chiavette</i> e a combinação Fcfc'	220
Imagem 102. Relação entre âmbitos dos pentagramas de claves mistas e a combinação Fcfc'	220
Imagem 103. Tabela de dedilhações em <i>Il Dolcimelo</i> (Virgiliano [ca. 1590]: 55)	240
Imagem 104. Primeira página de <i>Ricercata per flauto</i> em <i>Il Dolcimelo</i> (VIRGILIANO [ca. 1590] fol. 26v).	241
Imagem 105. Cap. I de <i>Opera Intitulata Fontegara</i> (GANASSI 1535: [p.2-3])	244
Imagem 106. Cap. II de <i>Opera Intitulata Fontegara</i> (GANASSI 1535: [p.3])	246
Imagem 107. Cap. XXIII de <i>Opera Intitulata Fontegara</i> (GANASSI 1535: [p.157-158])	247
Imagem 108. Cap. XXIV de <i>Opera Intitulata Fontegara</i> (GANASSI 1535: [p.158-159])	248
Imagem 109. Declaração final de <i>Opera Intitulata Fontegara</i> (GANASSI 1535: [p.161])	250

Imagem 102. Relação entre âmbitos dos pentagramas de claves mistas e a combinação Fcfc'	220
Imagem 103. Tabela de dedilhações em <i>Il Dolcimelo</i> (Virgiliano [ca. 1590]: 55)	240
Imagem 104. Primeira página de <i>Ricercata per flauto</i> em <i>Il Dolcimelo</i> (VIRGILIANO [ca. 1590] fol. 26v).	241
Imagem 105. Cap. I de <i>Opera Intitulata Fontegara</i> (GANASSI 1535: [p.2-3])	244
Imagem 106. Cap. II de <i>Opera Intitulata Fontegara</i> (GANASSI 1535: [p.3])	246
Imagem 107. Cap. XXIII de <i>Opera Intitulata Fontegara</i> (GANASSI 1535: [p.157-158])	247
Imagem 108. Cap. XXIV de <i>Opera Intitulata Fontegara</i> (GANASSI 1535: [p.158-159])	248
Imagem 109. Declaração final de <i>Opera Intitulata Fontegara</i> (GANASSI 1535: [p.161])	250
Imagem 110. <i>Pange Lingua sobre o cantochão em tiple de breves</i> em Flores de Música (RODRIGUES COELHO 1620: fol 149v)	256
Imagem 111. Partitura do bloco de 1º tom do flautista Pedro Castro	265-266
Imagem 112. Arranjo do bloco de 6º tom	268-275
Imagem 113. ccs. 1-10 de <i>Sobre Pange Lingua</i> (P-BRd 964 fol. 181-182), partitura original	276
Imagem 114. ccs. 1-10 de <i>Sobre Pange Lingua</i> (P-BRd 964 fol. 181-182),	277

TABELAS

Tabela 1. Obras seleccionadas em P-BRd 964	54-57
Tabela 2. Obras seleccionadas em P-Cug mm 242	58
Tabela 3. Nomenclatura dos instrumentos da família da flauta segundo Adrian Brown	69
Tabela 4. Combinações de flautas e registos indicados em <i>Syntagma Musicum</i> para a execução de polifonia a 4 partes	91
Tabela 5. Organização das flautas com marca ♣	117
Tabela 6. Síntese dos sets descritos	123
Tabela 7. Correspondência entre os modos de Boethius e os modos medievais	166
Tabela 8. Os 8 modos eclesiásticos	167
Tabela 9. Finais e cadências das obras de 1º tom seleccionadas em P-BRd 964	199
Tabela 10. Finais e cadências das obras de 2º tom seleccionadas em P-BRd 964	199
Tabela 11. Finais e cadências das obras de 3º tom seleccionadas em P-BRd 964	200
Tabela 12. Finais e cadências das obras de 4º tom seleccionadas em P-BRd 964	201
Tabela 13. Finais e cadências das obras de 5º tom seleccionadas em P-BRd 964	201
Tabela 14. Finais e cadências das obras de 6º tom seleccionadas em P-BRd 964	202
Tabela 15. Finais e cadências das obras de 7º tom seleccionadas em P-BRd 964	203
Tabela 16. Finais e cadências das obras de 8º tom seleccionadas em P-BRd 964	203
Tabela 17. Os oito tons em <i>Cento Versi sopra li otto finali ecclesiastici</i> (TRABACI 1603/15)	207
Tabela 18. Fundamentais de 12 instrumentos de acordo com 6 diapasões	223
Tabela 19. Conjunto de flautas descrito em <i>Harmonie Universelle</i> (MERSENNE 1636: II 239)	225
Tabela 20. Fundamentais relativas dos instrumentos de Grand Jeu e Petit Jeu	225
Tabela 21. Fundamentais relativas dos instrumentos de Grand Jeu e Petit Jeu	225
Tabela 22. Fundamentais relativas dos instrumentos de Grand Jeu e Petit Jeu	225
Tabelas 23-30. Combinações de flautas e transposições no registo discográfico das obras seleccionadas.	225
	257-261

INTRODUÇÃO

*What is beauty, saith my sufferings, then?
If all the pens that ever poets held
Had fed the feeling of their masters' thoughts,
And every sweetness that inspir'd their hearts,
Their minds, and muses on admired themes;
If all the heavenly quintessence they still
From their immortal flowers of poesy,
Wherein, as in a mirror, we perceive
The highest reaches of a human wit;
If these had made one poem's period,
And all combin'd in beauty's worthiness,
Yet should there hover in their restless heads
One thought, one grace, one wonder, at the least,
Which into words no virtue can digest.*

Christopher Marlowe
Tamburlaine, parte I, 3º acto

da interpretação historicamente informada

É um lugar comum dizer que a quantidade de informação sobre práticas musicais é tanto mais escassa quanto mais se recua no tempo. Quando o músico de hoje desenvolve um particular interesse pela “interpretação historicamente informada”, a sua porta de entrada para este universo é geralmente o Barroco. Embora o músico moderno possa ser da opinião que a construção de um discurso interpretativo assente em códigos de leitura do texto musical é pelo menos tão trabalhosa quanto a aprendizagem de uma versão arcaica de um instrumento moderno, o certo é que tem a sua tarefa imensamente facilitada por uma quantidade considerável de tratados e métodos que lidam com os inúmeros aspectos da interpretação.

Tomemos como exemplo o tratado *Essai d’une methode pour apprendre à jouer de la flute traversiere* (QUANTZ, 1751). Ao longo de mais de 300 páginas devidamente acompanhadas por exemplos, o leitor encontrará um guia muito completo para aprender a tocar flauta transversal e o repertório contemporâneo, considerações gerais sobre os deveres do aluno e as qualidades do professor, técnica flautística (dedilhações, como soprar, embocadura, etc.), nomes das notas e valores, compassos, instruções muito precisas sobre articulação e sua aplicação em diversas passagens, onde respirar, como ornamentar (com detalhes sobre se determinado ornamento deve ser em anacruse ou a tempo, silêncios de articulação, etc.), repertório aconselhado, como tocar os diversos andamentos, conselhos ao solista e acompanhadores, e muitos outros aspectos que demoráramos a enunciar. O tratado de Quantz é apenas um dos muitos exemplos de fontes da primeira metade do século XVIII que se ocupam daquilo que poderemos descrever como a componente *prática* da música.

Teoria vs. Prática no Renascimento

Se em relação ao período Barroco o Intérprete Historicamente Informado pode dispor de uma quantidade apreciável de informação sobre *como fazer*, este esbarra numa grande dificuldade quando se ocupa de música de períodos anteriores. As fontes dedicadas à prática musical são escassas e estão muito longe de exprimirem os detalhes de que o tratado de Quantz é exemplo. Para além disso, a divisão entre uma Música enquanto ciência teórica e especulativa - manifestação de uma perfeição cósmica/divina - e outra música (assim mesmo, com letra minúscula) feita pelo homem para seu deleite, provoca uma forte divisão entre uma soberana tratadística teórica, que se ocupa do primeiro aspecto, e uma lacaia e pobre tratadística prática

que se limita a dar alguns rudimentos sobre a execução do instrumento e a prática da diminuição.

É dessa divisão entre o músico prático e o músico teórico que nos dá conta Adriano Banchieri no prefácio do seu tratado de 1614 *Cartella Musicale*.

NARRATIVO DELL'AVTORE
A gli studiosi Figlioli, & principianti della Mano.
Canto Figurato Fermo, & Contrapunto.



On picciola differenza scorre tra il Musico speculatiuo, & Musico pratico; poiche il primo con speculationi Aritmetiche, Mathematiche, & Filosofiche considera semplicemente il suono con misura & proportioni, & il secondo di praticar la Mano, di cantar sicuro, di buoni fondamenti in ridurre assieme all'atto pratico vn concerto, il cui proprio fine rieschi in porgere altrui diletto, si compiace. Questa breue distinctione, mi se paruta in preposito, accio che il nouello principiante non diffidi forse imaginandosi non essere Musico perfetto, senza le Mathematiche speculationi¹. Vero è chi potesse apprendere Theorica, & pratica assieme farebbe Musico perfettissimo, ma la fallace età dell'huomo non lo permette, se non di rado.

Imagem 1. BANCHIERI 1614: *Narrativo dell'autore*, [pag. 6 da introdução]

Não é pequena a diferença entre o Músico especulativo e o Músico prático; pois o primeiro com especulações Aritméticas, Matemáticas e Filosóficas considera simplesmente o som como medida e proporção; enquanto o segundo contenta-se com a prática da Mão, em cantar com segurança, e em possuir bons fundamentos que permitem realizar o acto prático de um concerto, cujo fim é provocar o deleite de outrem. Esta breve distinção me pareceu muito propositada, para que o principiante não se desiluda imaginando-se nunca vir a ser Músico perfeito sem as especulações Matemáticas. É verdade que quem pudesse aprender Teoria e prática ao mesmo tempo seria um Músico perfeitíssimo, mas a fugaz idade do homem não o permite, senão raramente. (BANCHIERI 1614: *narrativo dell'autore*, [pag. 6 da introdução])¹.

contextos da música renascentista

Banchieri é um homem do seu tempo e, como tal, este seu parágrafo reflecte uma das muitas mudanças que marcam a transição do Renascimento para o Barroco. A divisão que o

¹ Excepto indicação em contrário, todas as traduções ao longo desta dissertação são do seu autor.

Renascimento, sobretudo após o Concílio de Trento, estabelece entre a música sacra/profana e vocal/instrumental não é apenas uma distinção formal, é também uma hierarquização, como tão bem expressou Raffaello no seu Êxtase de Sta. Cecília.



Imagem 2. Rafaello, *O êxtase de sta. Cecília*, 1514, Pinacoteca Nazionale, Bologna

No Renascimento a música erudita é música profissional, composta por profissionais e executada por profissionais. Mas a ascensão da burguesia introduz um novo contexto na prática musical. O mesmíssimo moteto que é cantado na capela é também tocado na Accademia Filarmonica² ou no seio da família por pessoas que estão longe de ter a mesma formação que os músicos treinados nas escolas das catedrais e para quem a teoria e prática da música desempenha uma grande parte do quotidiano desde tenra idade.

Com esse fenómeno inicia-se uma lenta e progressiva mudança. A tratadística musical destinada ao amador, focada no *fazer* e que contorna a problemática da música enquanto ciência, ganha terreno com o evoluir do século XVI e substitui quase completamente a tratadística especulativa no Barroco. A linguagem instrumental, totalmente dependente do modelo vocal, cria uma estética própria que desemboca nas *canzone per sonare* do seicento e na sonata do século XVIII. A primazia da música sacra/vocal dá lugar a novos géneros que interceptam o vocal e o instrumental, o sacro e o profano³.

É nesta encruzilhada que se move o Intérprete Historicamente Informado dedicado à música renascentista, numa zona cinzenta em que a informação prática é escassa e básica e em que a teoria justifica tudo como medida e proporção.

² O exemplo não é aleatório. A Accademia Filarmonica di Verona possui na sua colecção 3 livros de motetos de Orlando de Lassus nos quais, no fim de cada parte, está indicado qual era a pessoa e instrumento que executaria aquela parte. Tratam-se de *Lectiones Sacrae Novem* (1582, RISM, L940); *Sacrae Cantiones, Qvinque Vocvm* (1582, RISM L938) e *Mottetta, Sex Vocvm* (1582, RISM L939). Para mais informações ver TURRINI 1941 e DI PASQUALE 1987.

³ Um bom exemplo da expressão deste fenómeno na Península Ibérica são os sete livros para vihuela aqui impressos durante o século XVI: L. de MILÁN, *Libro de música de vihuela de mano ... intitulado El maestro*, Valencia, 1536; L. de NARVÁEZ, *Los seys libros del delphín*, Valladolid, 1538; A. MUDARRA, *Tres libros de música en cifras para vihuela*, Sevilha, 1546; E. de VALDERRÁBANO, *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas*, Valladolid, 1547; D. PISADOR, *Libro de música de vihuela*, Salamanca, 1552; M. de FUENLLANA, *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica lyra*, Seville, 1554; E. DAZA, *Libro de música en cifras para vihuela intitulado: El Parnasso*, Valladolid, 1576

do presente trabalho

Este trabalho procurará mapear esta informação, relacioná-la, e propor um percurso modelar que possa servir de referência na abordagem da polifonia do Renascimento. Há evidentemente um grupo organológico privilegiado, o *consort* de flautas, e uma atenção muito especial é dada às práticas interpretativas que lhe estão associadas.

do carácter deste trabalho

O carácter do presente trabalho define-se precisamente por relacionar aspectos que na investigação convencional se encontram separados e estanques e, sobretudo, por entender o processo de interpretação como um aspecto de investigação crucial para a compreensão de um reportório. Como será explicado mais adiante, entendemos que é um equívoco pensar-se que há no Renascimento um mundo da teoria musical (que se encontra amplamente registada) separado do mundo da prática (escassamente registada). Teoria e Prática representam apenas perspectivas diferentes do acontecimento musical e se é uma evidência que a primeira é de mais fácil verbalização que a segunda, não é menos verdade que o processo de reflexão intelectual é comparável em ambas⁴.

Os nossos percursos académicos convencionais distinguem, em relação aos 6 vectores que constituem este trabalho, áreas bem delimitadas. Os aspectos descritos nos capítulos I a IV são encerrados dentro da área das Ciências Musicais, tradicionalmente apoiados em métodos de pesquisa documentais e em raciocínios de carácter especulativo. O capítulo V e o registo discográfico encontram-se geralmente reservados à prática musical, cuja metodologia assenta sobretudo no empirismo e na tradição herdada dos nossos professores.

Este trabalho procura introduzir um modelo alternativo na abordagem da interpretação da polifonia renascentista. O processo de investigação teórica decorrerá paralelamente à experimentação prática, numa relação biunívoca em que ambas se explicam mutuamente. Considerando-se a teoria e prática como duas perspectivas diferentes do mesmo fenómeno

⁴ Poderíamos recordar, a este propósito, as palavras de George Steiner: “A criação estética é em supremo grau inteligência.” (STEINER 1993: 22)

“Música”, a sua compreensão é entendida como um processo holístico e que designamos por *interpretação*.

Uma perspectiva semelhante foi proposta por Vasco Negreiros (2005) na sua dissertação de doutoramento sobre os motetos de Frei Manuel Cardoso, no entanto sua expressão do diálogo entre teoria e prática é totalmente diferente daquela que aqui propomos. No trabalho de Negreiros “tanto a investigação de carácter musicológico influencia decisões de interpretação, como a prática interpretativa inspira e avalia as metodologias de análise e de edição adoptadas” (NEGREIROS 2005: resumo⁵), as questões interpretativas são sobretudo apoiadas num estudo retórico-poético (NEGREIROS 2005: 21⁶), e a sua abordagem limita-se ao reportório estudado (NEGREIROS 2005: 22⁷). Resumidamente, poderemos dizer que o trabalho de Negreiros coloca sua ênfase interpretativa em aspectos semânticos derivados da relação entre os textos literários e musicais, algo impossível no nosso trabalho pois o corpo seleccionado é de música instrumental.

Numa perspectiva bastante diferente, o nosso trabalho não se preocupa com questões semânticas mas com questões gramaticais. Não nos ocupa uma “visão interpretativa” de uma presumível “ideia artística” do compositor mas simplesmente tentar perceber de que modo a percepção do executante, e consequentemente a *interpretação*, muda ao se procurar construir

⁵ “O presente trabalho visa expor uma trajectória de estudo do Livro de varios motetes de Frei Manuel Cardoso, impresso em 1648 — desde a atenta observação da edição original até à sua interpretação artística actual, ao vivo e em gravação. Nele se observa que tanto a investigação de carácter musicológico influencia decisões de interpretação, como a prática interpretativa inspira e avalia as metodologias de análise e de edição adoptadas, em contínua relação de reciprocidade.” (NEGREIROS 2005: resumo)

⁶ “O presente Doutoramento é uma experiência de integração das diversas acepções de ‘interpretação’, tomando a investigação musicológica — acima de tudo, no campo da *Musica Poetica* — como ponto de partida, seguindo pelo trabalho de preparação, tanto através de uma nova edição, como de exercício anafítico e prática de ensaio, levando à execução pública, momento crucial no amadurecimento das obras, concluindo com a gravação áudio que se apresenta anexa.” (NEGREIROS 2005: 21)

⁷ “Não há a ambição de constituir um paradigma. A forma como foi elaborado e levado a cabo foi decidida a partir das características do *Livro de varios motetes*, de quem o estudou e do grupo que a executa. Com outras obras, outro compositor e outros intérpretes, ter-se-ia que buscar uma nova abordagem, nascida de raiz, a partir das reais características de outro caso.” (NEGREIROS 2005: 22)

uma prática musical assente nas premissas da teoria musical do Renascimento, em vez de se considerar a teoria como um mundo de conceitos que é necessário compreender.

Um exemplo que poderá ajudar o leitor a melhor compreender a nossa perspectiva é o da prática da solmização, descrita em 3.2. Compreender o que é a solmização e as regras para a sua utilização não é tarefa difícil, apesar da resistência inicial que o sistema pode causar para o músico do séc. XXI educado sob premissas diferentes. No entanto, tornar-se fluente na prática da solmização é algo que requer uma aprendizagem bastante diferente de uma simples compreensão abstracta. Este trabalho procura compreender como muda a nossa percepção, por exemplo de uma melodia, devido a essa prática.

Desse ponto de vista, é indiferente qual o repertório seleccionado dentro da polifonia do Renascimento. As obras que seleccionámos são apenas um campo de experimentação para os conceitos por onde passaremos. O desafio, seguramente utópico, é o de se conseguir, através da prática dos elementos gramaticais da linguagem musical do Renascimento, uma aproximação à experiência empírica de um músico do séc. XVI-XVII educado nesse sistema.

O problema principal deste novo paradigma é a tentação de, sob pressão de um certo academismo, verbalizar o que não é verbalizável. Há um grande número de conclusões deste trabalho que são da ordem da percepção e que inevitavelmente perderão a sua validade a partir do momento em que se verbalizam. Por essa razão, deveremos chamar a atenção do leitor para a importância da 6ª parte deste trabalho: o registo discográfico. Este não pode ser entendido nem como um anexo ou uma ilustração dos elementos narrativos deste trabalho mas verdadeiramente como parte nuclear da tese. Ao mesmo tempo, temos de alertar que não consideramos a “colocação em som”, quer a do CD como a dos concertos e ensaios ou mesmo do estudo pessoal, como a *interpretação* mas apenas como um ponto de passagem fundamental para a construção de uma ideia inefável de cada obra.

interpretação enquanto compreensão em acção

No parágrafo anterior introduzimos uma questão que merece agora um olhar mais atento: a interpretação enquanto “compreensão em acção” (STEINER 1993: 19). Reportámo-nos às palavras de George Steiner para desenvolver esta ideia:

Um intérprete é um decifrador e comunicador de significações. É um tradutor entre linguagens, entre culturas e entre convenções de representação. Essencialmente, é um executante, alguém que “põe em acção” os materiais com que se confronta de maneira a conferir-lhes vida inteligível. (...) Um actor interpreta Agamémnon ou Ofélia. Um bailarino interpreta a coreografia de Balanchine. Um violinista uma *partita* de Bach. Em cada um destes três exemplos, a interpretação é compreensão em acção; é uma tradução imediata⁸.

Esta compreensão é simultaneamente analítica e crítica. Cada uma das representações de um texto dramático ou de uma partitura musical é uma crítica no sentido mais vital do termo: é um acto de penetração e resposta que torna o sentido sensível. (STEINER 1993: 19)

Os fenómenos interpretativos implicam processos de reflexão inteligente que não apenas são não verbais como são também impossíveis de reproduzir verbalmente. Para Steiner, esses processos são mesmo “em supremo grau inteligência” (STEINER 1993: 22⁹). Reproduzo o seu exemplo: “tendo-lhe sido pedido que explicasse o seu estudo mais difícil, Schumann sentou-se e tocou-o pela segunda vez” (STEINER 1993: 29¹⁰). A mensagem é clara: tentar explicar a explicação seria incorrer em tautologia.

O imediatismo da interpretação é talvez a sua característica mais evidentemente impossível de reproduzir verbalmente. O paradoxo de Steiner “música é tempo liberto da temporalidade” (STEINER 1993: 35¹¹) nunca poderá ser explicado por palavras (pode apenas ser

⁸ No texto original lê-se “the immediacy of translation”, que seria talvez mais adequadamente traduzido por “imediatismo da tradução”. (STEINER 1989: 8)

⁹ “Não há literatura, arte ou música estúpida que dure. A criação estética é em supremo grau inteligência.” (STEINER 1993: 22)

¹⁰ “Na música, a um nível mais radical que na literatura ou nas artes, o melhor da compreensão, interpretativa e crítica é musical. Tendo-lhe sido pedido que explicasse um seu “estudo” mais difícil, Schumann sentou-se e tocou-o pela segunda vez. Já observámos que o acto de interpretação musical mais “exposto” e por isso mais empenhado e responsável, é a execução.” (STEINER 1993: 29)

¹¹ “A temporalidade da poesia, da arte e da música não é apenas específica de cada uma delas (na realidade, a música é tempo liberto da temporalidade).” (STEINER 1993: 35)

enunciado) mas torna-se evidente em qualquer moteto de Josquin Desprez. O intérprete é assim o modelo de Steiner “em matéria de sentido e de valor artístico” (STEINER 1993: 20¹²). Apenas este pode ser plenamente crítico por não se encontrar limitado pela inadequação do discurso lógico-gramatical “perante o vocabulário e sintaxe da matéria” (STEINER 1993: 26¹³). Resumindo, a interpretação não pode ter explicação pois ela é a explicação.

filologia aplicada

O que pode então ser efectivamente verbalizado? O que nos resta quando aceitamos a impossibilidade de uma explicação verbal do acto de interpretar?

A filologia, simplesmente, quando entendida num sentido lato. Apenas o estudo que visa “situar e analisar a obra no seu contexto histórico” tem validade interpretativa porque apenas o *texto primeiro* nos pode aproximar do *sentido imediato* (STEINER 1993: 16-17¹⁴).

Se é verdade que a filologia pode ser exercida enquanto estudo autónomo e estanque, enquanto recurso interpretativo não pode perder de vista a sua aplicabilidade. Filólogo e intérprete podem ser pessoas distintas (embora o intérprete seja por definição um filólogo, mesmo que a um nível muito rudimentar) mas entre estas duas áreas estabelece-se um processo

¹² “Somos responsáveis (*answerable*) perante o texto, a obra de arte, a oferta musical, num sentido muito preciso, ao mesmo tempo moral, espiritual e psicológico. Este ensaio propõe-se explicitar as implicações desta tripla responsabilidade. Importa desde já, porém, deixar claro o seguinte: em matéria de sentido e de valor artísticos os nossos modelos devem ser os intérpretes.

Trata-se de algo evidente em música, teatro e bailado.” (STEINER 1993: 20)

¹³ “O material de interpretação e juízo é, no essencial, fornecido pelos artistas, São as suas maquetas e esboços, são, numa medida necessariamente limitada, as suas cartas e diários (de Delacroix, de Paul Klee) que nos tornam acessíveis as origens das formas intentadas. São fases sucessivas de uma escultura, de uma gravura, que nos proporcionam certa compreensão da génese do sentido. O discurso lógico gramatical é radicalmente inadequado perante o vocabulário e a sintaxe da matéria, dos pigmentos, da pedra, da madeira ou do metal.” (STEINER 1993: 26)

¹⁴ “Imaginemos uma sociedade na qual toda a discussão *sobre* as artes, a música e a literatura fosse proibida. Neste sociedade qualquer discurso, oral ou escrito, sobre livros ou quadros ou obras musicais de valor seriam considerado palavreado ilegítimo. (...) o tipo de comentário autorizado seria filológico, quer dizer, visando analisar e situar a obra no seu contexto histórico.” (STEINER 1993: 16-17)

simbiótico: a filologia contribui para a interpretação clarificando a gramática da linguagem enquanto a interpretação confere-lhe uma dimensão semântica; deste fluxo resulta a sintaxe do *acto imediato*. A filologia aplicada é assim o único contributo verbal válido e sustentável no processo interpretativo.

Devemos clarificar que entendemos aqui o termo “filologia” numa acepção ligeiramente diferente daquela normalmente utilizada no âmbito das ciências musicais e normalmente aplicada ao estudo das fontes como forma de aproximação ao seu conteúdo¹⁵. Estamos muito mais próximos da definição de filologia como “estudo das sociedades e civilizações antigas através de documentos e textos legados por elas, privilegiando a língua escrita e literária como fonte de estudos” (HOUAISS, VILLAR & FRANCO 2001: 1743) ou mesmo como “estudo científico do desenvolvimento de uma língua ,ou de família de línguas, em especial a pesquisa da sua história morfológica e fonológica baseada em documentos escritos e na crítica dos textos redigidos nessas línguas” (HOUAISS, VILLAR & FRANCO 2001: 1743). Mais do que abordar as fontes em si mesmo, a nossa atenção debruçar-se-á sobre a linguagem musical nelas implícita.

Diz Umberto Eco:

... um texto, depois de ter sido separado do seu emissor (bem como da intenção do seu emissor) e das circunstâncias concretas da sua emissão ... flutua (por assim dizer) num vácuo de espaço potencialmente infinito de interpretações possíveis. Por consequência, nenhum texto pode ser interpretado de acordo com a utopia de um sentido autorizado definido, original e final. A linguagem diz sempre algo mais do que o seu inacessível sentido literal, que já se perdeu desde o início da emissão textual. (ECO 1990: 8)

O paralelo com a linguagem pode ser particularmente útil para uma melhor explicação desta ideia. Para que o intérprete possa cumprir o seu papel de “decifrador e comunicador de significações” e de “tradutor entre linguagens” (STEINER 1993: 19) urge que ele seja fluente na linguagem original. Este trabalho pretende chegar a uma interpretação através da construção dessa fluência.

¹⁵ Ou, por outras palavras, “... 2. estudo rigoroso dos documentos escritos antigos e da sua transmissão, para estudar, interpretar e editar esses textos ...” (HOUAISS, VILLAR & FRANCO 2001: 1743)

No entanto, os séculos que separam a vivência de hoje da do Homem Renascentista tornam utópico esse objectivo. O intérprete do século XXI tem de ser consciente que nunca poderá substituir sua a experiência empírica pela do músico renascentista. Muito pelo contrário, para poder tornar-se fluente na linguagem original terá de lidar com as contradições entre esta e a sua, o que implica um processo de desconstrução de premissas musicais fundamentais que estruturam toda a nossa relação com a música, quer enquanto músicos quer enquanto ouvintes. (Poderemos enunciar dois simples exemplos para melhor ilustrar esta ideia: a divisão da oitava em doze partes iguais e dictomia maior-menor do sistema tonal.) Levando este exercício ao absurdo, o músico moderno que alcançasse tal grau de fluência na linguagem original, estaria, por exemplo, extremamente confortável no confronto com as partituras do século XVI e XVII mas revelaria o mesmo grau de estranheza e incompreensão perante uma partitura de hoje que um músico moderno convencional em relação a uma partitura dos séculos XVI ou XVII.

Tratando-se “interpretação” de “compreensão em acção” (STEINER 1993: 19), é necessário que o intérprete procure um grau de familiaridade com o texto original, e por conseguinte com a sua linguagem, que coloque a menor resistência possível no acto imediato. O caminho que aqui propomos para tal objectivo passa pela utilização das fontes como portal de acesso à linguagem, e daí a nossa utilização do termo “filologia”. No entanto, as fontes não são aqui consideradas apenas como depósitos de conteúdos que devem ser estudados e consultados mas também, e diremos mesmo sobretudo, praticados. Evidentemente que estaremos aqui a pensar principalmente nas fontes de carácter tutorial ou teórico. No entanto, o mesmo raciocínio pode ser aplicado a fontes de outra natureza. Para dar um exemplo, uma fonte iconográfica pode ser praticada tentando explorar as implicações sonoras da combinação instrumental nela reproduzida.

Pensamos que esta atitude significa uma forma diferente de abordar fontes que hoje consideramos teóricas mas que são em grande parte de natureza tutorial e que dela resultará um grau de compreensão dos seus conteúdos inexplicável verbalmente e inatingível por qualquer outra via. Este trabalho irá por isso partir do princípio que a informação contida nas fontes necessita de ser sobretudo praticada, exercitada, incutida no confronto diário do músico com o reportório, tanto no estudo individual como nas práticas colectivas como o ensaio ou a apresentação pública. Regressando a Eco, “mesmo se o mundo fosse um labirinto, não

poderíamos atravessá-lo sem respeitar certos percursos obrigatórios.” (ECO 1990: 8) É nossa convicção que a prática é um deles.

da natureza do presente trabalho

Engane-se porém o leitor se pensa que encontrará ao longo destas páginas um discurso sobre a interpretação ou uma análise conceptual dos seus problemas. Este trabalho habita a cidade secundária de Steiner, na qual “qualquer discussão sobre as artes, a música e a literatura” é “proibida” e considerada “palavreado ilegítimo”. (STEINER 1993: 16)

Esta tese deve ser considerada como: 1. Uma interpretação; 2. Um estudo filológico¹⁶ que promove uma interpretação; 3. A proposta de um modelo protocolar que pode ser aplicado para a interpretação de uma fonte polifónica renascentista, em particular por um *consort* de flautas.

Este trabalho não é um estudo codicológico sobre os manuscritos Braga 964 e Cug 242, não é um estudo sobre o repertório seleccionado e seus autores, nem sobre polifonia portuguesa do século XVII, não é um estudo sobre as práticas litúrgicas associadas ao repertório seleccionado, não é uma edição crítica do repertório seleccionado, não é um estudo sobre questões organológicas em torno da flauta no Renascimento, não é um estudo sobre teoria melódica renascentista, em particular sobre solmização e modalidade, nem um estudo sobre a problemática de transferir repertório oriundo de um contexto histórico e social totalmente distinto do nosso para contextos e formatos performativos próprios da nossa época e inexistentes no tempo do repertório (com o registo discográfico). Todos estes pontos representam efectivamente áreas por onde passaremos no nosso percurso, mas o nosso objectivo não é o de realizar uma investigação de carácter exaustivo sobre cada tema mas simplesmente contextualizar a nossa leitura das fontes para que melhor se possa fazer uma leitura prática delas.

Assim, serão as fontes primárias que ocuparão a maior parte do nosso tempo, sempre na perspectiva de que a informação nelas contida alude a experiências da ordem do perceptual que requerem uma construção por parte do intérprete que passa pelo exercício. Seremos auxiliados nessa tarefa por trabalhos de referência da musicologia moderna, pois há assuntos cuja

¹⁶ No sentido de “filologia” enunciado na p. 30.

complexidade requerem um estudo aprofundado que se encontra fora do âmbito desta tese. O recurso a essa informação tem por objectivo ajudar o intérprete na tal procura quimérica da fluência na língua original em que se baseia o nosso estudo.

Todos os pontos por onde passaremos terão uma expressão directa na nossa *interpretação*. Muitos deles poderão mesmo ser descritos como aspectos concretos do processo de colocação em som: os nossos ensaios sobre o repertório, contexto social e circunstâncias performativas influenciam a organização formal do programa proposto; a abordagem às questões organológicas sobre a flauta no Renascimento determinam a escolha do instrumentos que irão dar voz ao programa; o nosso olhar sobre a teoria melódica influencia a forma como cada executante se relaciona com a sua parte polifónica; a secção sobre claves e transposições e combinações determina a escolha do registo para cada obra e a relação tímbrica entre as obras sucessivas. Mas a maior parte desta relação, e para nós talvez mesmo a mais importante, não pode ser expressa verbalmente. Ela acontece no exercício da informação, na introdução dos elementos por onde passámos no estudo individual, no ensaio e nas apresentações. É nessa relação que estará o nosso enfoque. Para o nosso trabalho e para os nossos objectivos é, por exemplo, mais relevante conseguir que na colocação em som do repertório se encontre evidente o conceito de *afinação justa* do que fazer um estudo das concordâncias das obras seleccionadas (isto para dar um exemplo não só de um trabalho que foi exaustivamente realizado mas que não é relatado nestas páginas por se entender que assim se respeita a privacidade dos executantes, mas também um exemplo de um trabalho que conscientemente não foi realizado).

Deixaremos a sugestão ao leitor que inicie o seu confronto com a nossa argumentação começando pela audição do registo discográfico, sem qualquer dado adicional (nem sequer a consulta às partituras). Ele é o verdadeiro centro desta tese, é o único argumento que lançamos para demonstrar a validade das conclusões. Os cinco capítulos de discurso verbal que a acompanham nada acrescentam a essa argumentação ou explicação. Contextualizam-na simplesmente.

da necessidade do presente trabalho

Este trabalho procura responder a questões colocadas pelo autor enquanto intérprete dedicado ao repertório renascentista e enquanto docente de um curso superior dedicado a ele em grande

parte: Como construir métodos de trabalho que permitam fundir aspectos práticos com teóricos? Como trazer para o nosso quotidiano princípios orientadores que nos permitam compreender os raciocínios que presidem a música com mais de quatrocentos anos? Quais as consequências de um modelo protocolar na abordagem de um reportório na percepção desse mesmo reportório? Em que medida a compreensão musical é uma síntese entre o conhecimento teórico e a vivência empírica? Que detalhes observar no primeiro confronto com uma partitura desta época? E finalmente, como criar hoje uma interpretação baseada em critérios de há quatro séculos?

Não havendo respostas certas ou erradas para qualquer destas questões, estas funcionam mais como guias que balizam o nosso percurso do que como objectivos a cumprir. A resposta é perceptual e é como demonstração dessa percepção que este trabalho contém um registo discográfico, que é dele parte essencial.

o reportório

O reportório escolhido para este projecto é oriundo na sua maior parte do manuscrito 964 do Arquivo Distrital de Braga (P-BRd 964) e que ao longo deste trabalho será denominado ms. Braga 964. A um conjunto de 33 obras seleccionadas desta fonte acrescentamos, por motivos explicados mais adiante, duas outras obras do manuscrito 242 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (P-Cug mm 242) e aqui designado por ms. Cug 242.

É preciso sublinhar que este não é um trabalho sobre essas obras nem sobre essas fontes. Em grande medida, as nossas conclusões não são exclusivas nem ficam ancoradas deste reportório. As obras seleccionadas para este trabalho são acima de tudo o pretexto e o laboratório onde se exploram aspectos da prática interpretativa quinhentistas e seiscentista, com especial atenção àquela relacionada com a execução de polifonia em flautas. Na realidade, a generalidade das nossas conclusões aplicam-se a qualquer obra polifónica renascentista.

Apesar disso, é óbvio que o reportório seleccionado é o corpo nosso trabalho; por essa razão não poderíamos deixar de dedicar alguma atenção às suas características estéticas e estilísticas, de fornecer transcrições que seguem de perto as fontes, e de as contextualizar histórica, formal e estilisticamente.

a família das flautas na polifonia renascentista

A organização dos instrumentos em famílias de diversos tamanhos é um dos aspectos que diferencia a postura estética renascentista da medieval, como nota Myers: “Independentemente do que pode ser dito acerca das origens do princípio de ‘famílias’ na construção de instrumentos antes de 1500, é evidente que esta ideia atinge um florescimento no século XVI” (MYERS 2005: 32)¹⁷. O desenvolvimento e expansão dos instrumentos em famílias é evidente quando comparamos dois dos mais relevantes tratados renascentistas, *Musica getutscht* (VIRDUNG 1511) e *Syntagma musicum* (PRAETORIUS 1619). O tratado de Praetorius descreve um número incomparavelmente maior de famílias de instrumentos mas também mais instrumentos em cada família. Por exemplo, enquanto Virdung refere três tamanhos de flautas, Praetorius descreve nada menos do que nove¹⁸.

Esta mudança é um evidente reflexo de uma mudança que estrutura a criação musical: as partes polifónicas passam a ter uma importância equitativa, ao contrário do princípio tardo-medieval que concebia o par *Tenor-Cantus* como o eixo à volta do qual a composição era estruturada. O “consort”, termo correntemente usado para designar um conjunto de instrumentos da mesma família mas que curiosamente terá sido utilizado durante o século XVI para designar sobretudo conjuntos heterogéneos de instrumentos (MYERS, 2005: 35), torna-se então na estrutura sonora óbvia que apoia o novo conceito de composição.

Independentemente de existir ou não uma preferência organológica implícita nas obras do ms. Braga 964, a utilização da família de flautas na sua execução tem total pertinência pelo simples facto de se tratar de polifonia, como será evidente mais adiante.

a tratadística

Na transposição para som do reportório seleccionado do ms. Braga 964, as nossas decisões foram apoiadas por um conjunto de fontes históricas que apontam direcções, fornecem soluções ou apresentam campos de experimentação bastante férteis.

¹⁷ “Whatever may be said concerning the origins of the ‘family’ principle of instrument-making prior to 1500, it is clear the idea comes into full bloom in the sixteenth century.” (MYERS 2005: 32)

¹⁸ É preciso notar neste ponto que, conforme será explicado mais tarde, os tamanhos de Virdung são virtuais enquanto os de Praetorius são reais.

A tratadística é sem dúvida um dos principais pilares deste trabalho. Os tratados oferecem uma enorme vantagem em relação às outras fontes, a que Myers chama “comparative completeness” (MYERS, 2005: 33¹⁹). Por combinarem informações de carácter muito diverso (descrições com terminologia clara, tabelas de dedilhações, imagens, informação tutorial, etc.) permitem obter uma visão mais transversal e comparativa dos instrumentos e práticas musicais associadas. É preciso no entanto compreender o contexto e intenção do autor e consequentes limitações; para além disso, os autores renascentistas copiam frequentemente informação contida em tratados precedentes o que conduz por vezes a erros de contextualização temporal e geográfica de conteúdos (MYERS, 2005: 33).

os instrumentos

Outro testemunho importante são os instrumentos sobreviventes. São um complemento fundamental à informação contida em tratados pois permitem verificar a validade de determinados aspectos, tais como as dedilhações, as extensões, as fundamentais em que estão afinados, as dimensões absolutas e relativas. Mas permitem sobretudo obter uma versão sonora dos acontecimentos relatados na tratadística, que é obviamente omissa, ou pelo menos profundamente subjectiva, nesse aspecto.

Evidentemente que também aqui encontramos limites. Não é possível datar com rigor grande parte dos instrumentos sobreviventes nem determinar em que diapasões estariam afinados (e consequentemente as suas fundamentais); são poucos os instrumentos que podemos efectivamente relacionar como pertencentes ao mesmo *set*; os instrumentos que sobrevivem não representam necessariamente uma correcta proporção dos instrumentos originalmente existentes (os instrumentos maiores sobrevivem mais facilmente por serem objectos mais raros e pela sua maior resistência ao extravio); finalmente, o acesso ao originais é hoje completamente interdito pelos museus e por essa razão todo o trabalho de restauro sonoro deve ser feito através de cópias.

¹⁹ “Treatises have an advantage over other sources of comparative completeness: they often combine written descriptions (using a consistent terminology) with pictures, ranges, tunings, and – in the case of tutors, especially – fingering charts.” (MYERS 2005: 33)

A iconografia musical e arquivística (inventários, listas de pagamento, etc.) foram ainda preciosos complementos de informação que permitem por vezes encaixar peças do puzzle no lugar certo.

da organização formal do programa performativo

A construção de um programa, percurso que conduz o ouvinte através da nossa leitura das obras seleccionadas, foi outra das preocupações deste trabalho. A organização formal do resultado final foi determinada pelas próprias obras, tendo em conta dois níveis de leitura: a questão da 'tonalidade' (no sentido Renascentista e não moderno,) concretizou 8 blocos de obras, um para cada tom; o género (Entrada, Verso, Chyrio, Fantasia, Tento, Obra) foi responsável pela colocação da obra dentro do bloco, de forma criar encadeamentos que facilitem a percepção do discurso musical dentro de um contexto performativo moderno (neste caso um CD, embora tal organização tenha sido pensada para que igualmente funcione no contexto de um concerto).

os modelos sonoros

Finalmente, o processo de experimentação sonora foi fortemente iluminado por dois modelos, por razões que se esperam claras, críveis e óbvias no final deste trabalho: a voz humana e o órgão. Grande parte do trabalho interpretativo, e que implicou a construção de métodos e técnicas de ensaio específicas, foi no sentido de conferir um sentido de vocalidade aos instrumentos e de os utilizar como registos de um órgão, pelas razões que apresentaremos mais tarde.

metodologia

Como já explicámos, este trabalho cruza áreas musicais que estão convencionalmente separadas. Por essa razão, são vários os métodos de investigação utilizados e importa sublinhar a forte interligação entre eles.

A investigação de carácter musicológico é responsável por grande parte da informação aqui presente, sobretudo no que respeita às partes dedicadas ao repertório, ao estudo da tratadística e à análise da teoria musical.

A edição musical é outro aspecto importante deste trabalho, e está presente não só nas transcrições das obras seleccionadas como na preparação das partituras concebidas expressamente para o programa construído.

O estudo de carácter organológico também representou um papel chave na compreensão do enquadramento sonoro próprio das diversas circunstâncias estudadas.

A experimentação “laboratorial” é, sem dúvida, a grande componente invisível deste trabalho. Foram centenas de horas de ensaio a experimentar as consequências práticas das linhas de força que surgiam com a investigação de carácter musicológico.

Finalmente, a confrontação com um auditório (em concertos e no registo discográfico) foi um aspecto crucial para a obtenção das conclusões a que chegámos.

estado da arte

Como já foi explicado, a grande parte das fontes com que lidaremos é primária, e iremos focar-nos na prática da informação nelas contida. Recordemos que este trabalho procura o imediatismo do sentido pela via do texto original. A consulta às fontes directas não evita apenas os vícios do academismo “alexandrino” criticados por Steiner (STEINER 1993: 34), evita também a camada de interpretações e equívocos que ocasionalmente encontramos em reflexões demasiado tendenciosas sobre vários temas. Esta é, sem dúvida, uma crítica que temos de deixar não só a determinada linha de investigação musicológica que por vezes assenta raciocínios complexos em opiniões mas também a uma postura instalada na chamada “interpretação historicamente informada” que interpreta uma pretensa escassez de informação tanto como uma carta branca para fazer quase qualquer coisa como uma proibição de fazer tudo o que não esteja explicitamente descrito nas fontes. Em relação ao primeiro caso, podemos dar alguns exemplos retirados de literatura consultada sobre a flauta no renascimento: Herbert Myers defende a utilização de tamanhos “alternativos” no século XVI mesmo não havendo qualquer evidência factual dessa prática até ao século XVII (MYERS 2005: 38-39); Anne Smith constrói toda uma teoria sobre funcionalidade vertical das sílabas de solmização na música do século XVI, e respectivas consequências na afinação de um ensemble, com base numa pequena declaração de Martin Agrícola em 1533 (SMITH 2005) de carácter adjectival; a tradução de Hildemarie Peter do tratado de Ganassi tem o subtítulo de *A treatise on the art of playing the recorder and of free ornamentation* quando no texto original não há absolutamente nada que nos remeta especificamente para uma prática de “ornamentação livre”, ou traduz expressões originais como “fiato grave” (GANASSI 1959: 12) de forma tendenciosa “moderate flow of breath” (para dar um exemplo entre muitos outros). Quanto ao segundo caso, bastará dizer que não é fácil encontrar

um disco de um consort de flautas que utilize as combinações descritas na tratadística ou que consultando os catálogos dos construtores de cópias de instrumentos históricos, são poucos os que fazem cópias respeitando as combinações, dedilhações e diapasões originais.

Mas a principal razão para o nosso estudo se centrar em fontes primárias reside na necessidade sentida pelo autor de as abordar na perspectiva em que a prática da informação nelas contida é fundamental para a sua compreensão. Existe uma tendência para considerarmos que toda a informação contida na tratadística é do campo teórico mesmo quando ela é evidentemente destinada a uma prática musical. No entanto, frequentemente limitamos o estudo dessa informação a um nível de compreensão abstracta, meramente intelectual. O nosso trabalho, pelo contrario, pretende basear-se no exercício da informação contida nas fontes primárias e por essa razão selecciona também um conjunto privilegiado de tratados que serão praticados. O nosso enfoque não estará na abordagem comparativa de várias perspectivas contidas em diversos testemunhos sobre um dado tema mas antes em aprofundar a experiência das “posições dominantes” e observar como muda a percepção desse tema pelo seu exercício.

Daremos um exemplo. Adiante neste trabalho o leitor encontrará várias referências a um tratado de Sylvestro Ganassi intitulado *Opera intitulada Fontegara* (GANASSI 1535) e que ocupa uma posição de privilégio dentro das fontes flautísticas, não só por se tratar do primeiro tratado exclusivamente dedicado à execução de um único instrumento como pela minúcia da informação nele contida. Este tratado articula-se em três partes: nas primeiras 15 páginas são apresentados os princípios básicos de como soprar, articular e movimentar os dedos, as seguintes 133 são preenchidas por “exercícios” de diminuições sobre intervalos, e as 9 finais com indicações sobre aspectos sofisticados da técnica flautística. Se para um estudioso moderno é demasiado fácil ler imediatamente as primeiras 15 e últimas 9 para “compreender” a informação contida no tratado, não nos podemos esquecer que para um amador do século XVI que poderia estar a dar os primeiros passos no contacto com o instrumento, as 133 páginas que o permeiam significariam vários anos de estudo²⁰. Inevitavelmente, não só a perspectiva a que se chega às últimas páginas após uma lenta digestão dos princípios enunciados no início do trabalho vai condicionar a forma

²⁰ Numa estimativa totalmente empírica do autor, um flautista de nível avançado dos nossos dias poderá percorrer estas 133 páginas ao ritmo médio de 1 por dia, ou seja, em cerca de 5 meses.

como estas são lidas, como também a própria re-leitura das 133 páginas de diminuições irá mudar pela prática dos elementos aprendidos nos últimos capítulos.

É este processo de “digestão” que confere a este trabalho a sua característica mais distinta, mas que também levanta algumas dificuldades académicas por se tratar de um processo inefável. Pretendemos criar hábitos no intérprete que derivem de um confronto vivo com as fontes, em particular do exercício da informação de carácter prático nelas contido.

Esperamos, assim, que também aqui este trabalho possa trazer um novo posicionamento que inspire investigadores futuros, não só promovendo um regresso aos fundamentos e a leituras menos conceptuais e mais perceptuais da documentação histórica, mas essencialmente introduzindo o conceito do exercício da informação como parte fundamental de uma investigação sobre práticas interpretativas. Acreditamos que a compreensão de uma prática interpretativa passa necessariamente e assenta sobretudo na sua prática. As práticas interpretativas podem evidentemente ser estudadas teoricamente mas, na nossa perspectiva, devem sobretudo ser praticadas.

Por essa razão, as incursões deste trabalho por áreas normalmente reservadas ao campo da musicologia histórica podem parecer superficiais e fragmentárias. Elas são-no assumidamente. A selecção de fontes primárias é feita com base em critérios de pragmatismo e não com o intuito de fornecer uma perspectiva comparada do mesmo tema em diversas fontes. Privilegiaram-se as fontes de carácter tutorial em línguas dominadas pelo autor e que de alguma forma representam posições dominantes e repetem os “lugares comuns” da teoria musical renascentista. As fontes secundárias a que recorremos caracterizam-se essencialmente por sistematizar e sintetizar os estudos musicológicos feitos em determinados campos nas últimas décadas. Servem sobretudo para contextualizar e introduzir o leitor em relação a matérias menos evidentes num primeiro contacto de forma a, através de uma contextualização lata do problema, melhor se poder compreender a perspectiva abordada por determinado tratado. Também aqui a escolha foi em grande parte circunstancial, preferindo-se os trabalhos em línguas dominadas pelo autor.

São vários os trabalhos de referência nas diversas áreas fundamentais para a realização deste trabalho e que nos serviram de apoio na construção da nossa interpretação, na perspectiva do que acabámos de expôr.

Sobre o ms. Braga 964, refira-se o trabalho de Gerhard Doderer, expresso na sua tese de doutoramento (DODERER 1978) e na transcrição de obras seleccionadas publicada na colecção *Portugalia Musicae* (DODERER 1974). Para a contextualização social do reportório e da função dos instrumentos nas práticas litúrgicas, remetemos para os trabalhos de Kenneth Kreitner (1992, 2009), Bernadette Nelson (1994) e para a recente tese de Paulo Estudante (2007).

Nos aspectos relativos à flauta no renascimento, destacamos os trabalhos de David Lasocki (1993, 1995, 2004, 2005), investigador incansável e coleccionador de uma quantidade extraordinária de registos sobre a flauta, Adrian Brown (2002, 2005abc, 2006, 2007) que dedica toda uma carreira ao estudo e reprodução dos instrumentos originais caracterizada por uma extraordinária minúcia na compreensão de todos os pequenos detalhes, e Peter Van Heyghen (2005), destacado executante do instrumento e das poucas pessoas no mundo que combina uma apurada investigação musicológica com uma proeminente carreira concertística.

Nos aspectos relativos à teoria musical, deveremos destacar dois campos particularmente complexos onde o recurso ao trabalho de dois investigadores foi fundamental. No que respeita à *musica ficta*, o trabalho de Vicent Arlettaz (2000) notabiliza-se pela sistematização metodológica de um problema que por vezes é mais discutido com base na opinião pessoal do que em documentação factual. Já para a difícilíssima discussão sobre Modos e Tons, o trabalho de Franz Wiering (2001), que segue linhas traçadas por Dahlhaus, Powers e Meier desde a década de 60, é um valiosíssimo contributo pela forma inteligente com que consegue encontrar linhas de raciocínio que permitem chaves de leitura transversais ao extensíssimo período cronológico que abrange e, ao mesmo tempo, um olhar focado sobre cada contexto temporal/estilístico em particular.

A nível performativo, e dado que será um *consort* de flautas a expressar sonoramente a nossa interpretação, deveremos referir a actividade concertística e discográfica de alguns grupos de referência, tais como *Amsterdam Loeki Stardust Quartet*, *Flanders Recorder Quartet*, *Brisk Recorder Quartet*, *Flautando Köln* ou mais recentemente *Quartet New Generation*. No entanto, nenhum destes grupos se dedica exclusivamente à música renascentista ou sequer ao reportório histórico da flauta, optando por abordar um extenso período cronológico que inicia na idade

média e termina nos nossos dias. Alguns destes grupos, nomeadamente o *Amsterdam Loeki Stardust Quartet* e o *Quartet New Generation*, notabilizam-se mesmo pela esforço que realizam para conferir uma dimensão contemporânea ao instrumento, motivando compositores a criar novas obras para o repertório.

Por essa razão, na extensa discografia destes grupos, mais de 60 títulos, não encontramos tantos trabalhos dedicados à “Idade de Ouro da flauta²¹” (VAN EYGHEN 2005: 228) como seria de esperar: apenas 10 CDs, sendo que a lista ascende a 17²² caso se considerem os que englobam música do século XVII. O facto de se assumirem como “grupos de flautas” (note-se a curiosidade de muitos deles referirem a palavra “quarteto” no seu nome, possivelmente numa inconsciente alusão ao quarteto de cordas) e não como “grupos renascentistas” justifica plenamente a opção pelo ecletismo no repertório mas leva também a que determinadas escolhas (como as combinações de instrumentos, os diapasones, as cópias de originais) sejam frequentemente determinadas mais por questões de pragmatismo circunstancial que por apego à informação histórica.

Uma perspectiva totalmente diferente é a do ensemble *Mezzaluna* dirigida pelo flautista e investigador Peter Van Heyghen, e que surge precisamente fruto de uma cooperação entre este e o construtor Adrian Brown com o objectivo de abordar o repertório polifónico Renascentista em cópias rigorosas dos instrumentos da época, de acordo com a informação histórica. Esta colaboração será evidente ao longo deste trabalho pela quantidade de vezes que faremos referência a escritos de ambos, mas o primeiro trabalho discográfico de Mezzaluna, *Recorders Grete and Smale*, foi apenas gravado em 2008 e lançado em Dezembro de 2009

resultados esperados

Com este trabalho espera-se:

1. Validar a prática e a interpretação enquanto formas de expressão intelectual academicamente reconhecível.
2. Contribuir para o estabelecimento de uma nova postura na abordagem da polifonia do renascimento, no qual teoria e prática não se entendem como componentes separadas

²¹ “The sixteenth century could be considered the Golden Age of the recorder.” (VAN HEYGHEN 2005: 228)

²² Para elenco destes títulos, consulte-se a BIBLIOGRAFIA.

mas perspectivas diferentes sobre o fenómeno musical. Enfatizamos de novo a ideia que estrutura este trabalho de que a compreensão da teoria musical passa pela sua prática.

3. Criar um percurso modelar que oriente o intérprete historicamente informado desde o primeiro contacto com uma fonte musical renascentista até à sua interpretação.
4. Estreitar a relação entre a investigação musicológica e a interpretação, nomeadamente criando um fluxo bidireccional entre estas duas disciplinas em que os seus processos de desenvolvimento se cruzam e interagem na prática interpretativa.
5. Demonstrar a importância e peso de uma componente de investigação não verbalizável - a interpretação - fundamental para uma compreensão holística da polifonia do renascimento.

estrutura da tese

Este trabalho articula-se em 6 momentos, que correspondem a 5 capítulos da dissertação mais um registo discográfico: 1. Estudo das obras que constituem o repertório seleccionado, nomeadamente a sua transcrição e contextualização estilística e social, e criação de um programa de concerto/CD; 2. Descrição da flauta nos séculos XVI e XVII, nomeadamente das suas características organológicas, referências na tratadística, e análise dos instrumentos sobreviventes; 3. Estudo da teoria musical do Renascimento, em especial a aplicada à melodia e contraponto; 4. Estudo dos protocolos²³ históricos que regulam a execução de música polifónica, em particular daqueles aplicáveis às flautas; 5. Descrição das consequências da aplicação prática

²³ Entendemos por 'protocolo' um conjunto de procedimentos ou hábitos que conduzem a execução de determinado processo. A prática musical está repleta de exemplos que poderíamos referir: Os métodos de estudo de um músico de jazz estão direccionados para tornar possível uma rapidíssima integração em circunstâncias performativas *ad-hoc*; a *jam session* é simultaneamente a expressão e exercitação desse método. Já um músico de um quarteto de cordas clássico assenta convencionalmente a sua rotina no processo de construção de intimidade que chamamos *ensaio*. A existência de um protocolo, que não é necessariamente um guião ou um regulamento, é um factor importante pois este relaciona-se com o processo criativo e influencia-o. A compreensão dos protocolos históricos é por isso um factor importante para compreendermos a música de então e será também um valioso contributo para que o intérprete moderno dedicado ao Renascimento ultrapasse a sensação comum de estar num momento de estudo ou ensaio a olhar para a partitura e a pensar "e agora?"

da informação contida nos pontos anteriores; 6. Registo discográfico no qual o programa criado em 1. é interpretado de acordo com critérios deduzidos da informação recolhida pontos anteriores.

Apesar de todos os elementos desta tese estarem naturalmente interligados, os primeiros quatro capítulos representam investigações que podem ser consideradas isoladamente. As suas redacções permitem que o leitor mais interessado num tema do que noutra possa reportar-se directamente ao capítulo correspondente, sem necessidade de estudar os anteriores. A ordem de leitura é também irrelevante. Estes quatro primeiros capítulos representam quatro percursos que se cruzam no capítulo V e que constituem um enquadramento do trabalho prático.

I REPORTÓRIO

sinopse

O primeiro capítulo desta tese irá ocupar-se sobre o reportório seleccionado.

Importa recordar que este não é um projecto sobre o ms. Braga 964. Essa é apenas a fonte que nos fornece as obras onde iremos aplicar toda a investigação referente às práticas associadas à polifonia do Renascimento, tendo em vista o nosso propósito de estabelecer um modelo que possa servir de referência para a interpretação de todo o reportório polifónico renascentista, muito particularmente em flautas.

No entanto, é evidente que essa investigação passa por compreender o reportório e o seu contexto original, o que tentaremos fazer neste capítulo. Ao longo das próximas páginas iremos fazer uma breve descrição do manuscrito, dissertar sobre a sua datação, enunciar as fontes concordantes, explicar o seu contexto social e funcional, distinguir os géneros de composição, introduzir a questão da categorização tonal e, finalmente, apresentar as transcrições e facsímiles das obras seleccionadas.

1.1 o manuscrito Braga 964

breve descrição

O manuscrito que fornece a quase totalidade das obras que constituirão o objecto deste trabalho reside no Arquivo Distrital de Braga, que desde 1976 está integrado na Universidade do Minho. Trata-se de um livro de formato 31,5 cm x 21,0 cm, encadernado a couro e em cuja lombada se pode ler “Livro de Obras de Orgão.”

As suas 259 folhas albergam uma colecção heterogénea de obras compiladas por diferentes copistas, tratando-se de uma confusa colecção de manuscritos independentes e obras isoladas. A sua encadernação parece denunciar uma intenção arquivística, já que impossibilita que o livro permaneça aberto numa estante de um órgão ou de outro género. (DODERER 1974: VII).

O título ostentado na lombada não é um dado suficiente para esclarecer até que ponto o reportório nele contido será efectivamente destinado ao órgão em particular. A encadernação é seguramente bastante mais tardia que o seu conteúdo, não anterior a 1699 mas mais

provavelmente realizada entre 1750 e 1760 (DODERER 1974: VII), pelo que este título pode não reflectir uma intenção “original”. É preciso também não esquecer que a palavra “Órgão” significava nos séculos XVI e XVII tanto o instrumento musical como, e talvez sobretudo, “polifonia”. Assim um livro designado por “livro de órgão” poderá significar simplesmente “livro de polifonia”. A grande generalidade do reportório nele contido utiliza uma linguagem que não é necessariamente idiomática nem exclusiva do reportório deste instrumento, com uma excepção que referiremos de seguida. Na realidade, uma quantidade significativa de obras no ms. Braga 964 possui concordâncias em *Flores de Musica* (RODRIGUES COELHO 1620) uma colecção destinada a instrumento de tecla, & harpa. Se de alguma forma este subtítulo coloca este reportório na esfera das intabulações para instrumento de tecla ou corda, por outro esclarece que o órgão não necessariamente um destinatário exclusivo.

Há no entanto um género de obras no ms. Braga 964 que alude directamente ao Órgão: as obras de *meio registro*, composições típicas do reportório para órgão ibérico que exploram a possibilidade da divisão do teclado no do central para diferenciar os timbres da mão direita e esquerda. No ms. Braga 964 encontramos 6 composições deste género, das quais seleccionámos uma para o nosso trabalho.

proveniência

O livro será originário do convento cisterciense de Santa Maria do Bouro, a julgar pela indicação na folha de rosto: *Val este livro trinta mil rs. 30 000 / Da livraria do Bouro.*

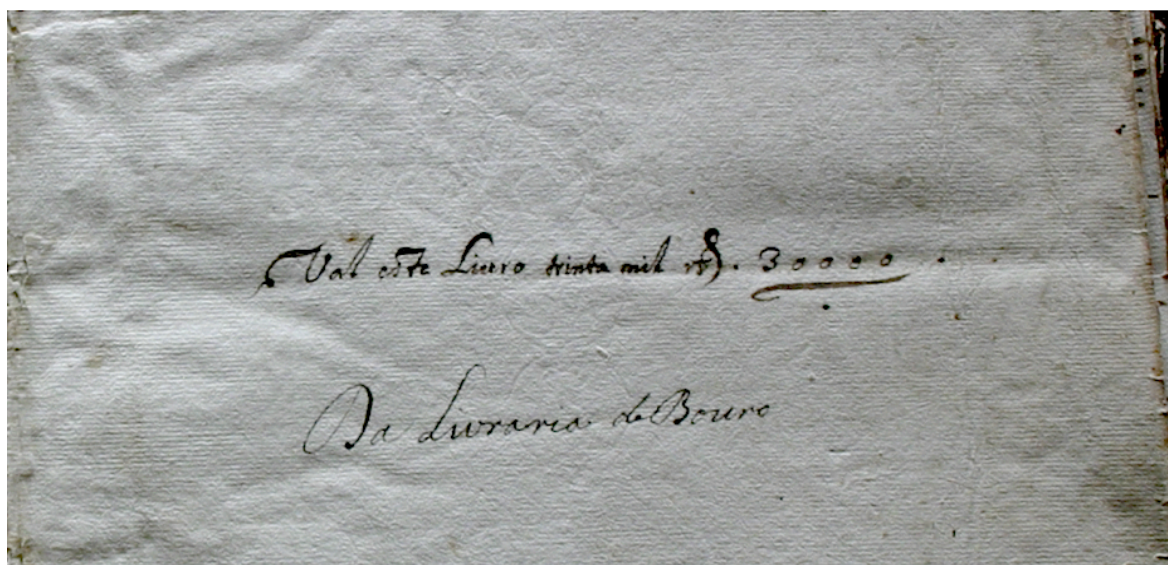


Imagem3: folha de rosto do ms. Braga 964

Não é claro em que momento este livro (juntamente com outros da mesma proveniência) integrou a Biblioteca Pública de Braga, fundada em 1841, ou o Arquivo distrital, fundado em 1917, mas presume-se que terá sido no âmbito da extinção das ordens religiosas em 1834, período em que se procedeu à secularização dos acervos monásticos.

datação

A datação do manuscrito é tarefa problemática, já que se trata de uma reunião de manuscritos produzidos por diferentes pessoas e em diferentes momentos. Segundo Doderer (1974: VII) a encadernação datará de 1750-60; de acordo com as marcas de papel as obras terão sido compiladas entre meados do século XVII e meados do XVIII. A marca de água mais antiga é do início do século XVII mas apenas aparece em dois fólios.

Datar o reportório contido parece no entanto mais fácil, já que uma significativa parte dele está atribuído no manuscrito ou pode ser reconhecido através de concordâncias. Grande parte de *Flores de Música* de Manuel Rodrigues Coelho (ca. 1555-1635), publicado em Lisboa no ano de 1620, está presente em conjuntos de fólios dispersos. Dos contemporâneos de Manuel Rodrigues Coelho encontramos Francisco Correa de Arauxo (1584-1654), Frei João de Cristo (†1654), Pablo Bruna (1611-1679) e Pedro de Araújo (fl. 1660-1670); dois nomes ainda podem ser presumidos como pertencentes ao mesmo período, Pedro de San Lorenzo e Frei Luís Coutinho, embora nada se saiba sobre as suas biografias.

Um conjunto de obras mais tardias parece denunciar uma mudança de gosto, coincidente com aquilo que vulgarmente designamos como transição para o Barroco. Privilegiam-se os autores italianos ou italianizados e incluem-se obras para voz e baixo contínuo. Este facto é enfatizado por varias passagens no manuscrito que fazem referência à proveniência das obras: *Scherzo di trombe – estrangeiras ou italianas de dois tipes; continuam os passos estrangeiros que vieram de Roma; estrangeiras ou italianas p^a orgão, ou Arpa*, etc. Entre os compositores indicados encontram-se Augusto Principe (desconhecido) e Bernardo Pasquini (1637-1710).

concordâncias

Resta-nos fazer referência às fontes concordantes com o ms. Braga 964. Duas saltam à vista: o manuscrito MM 43 da Biblioteca Municipal do Porto, cota RISM P-Pm mm 43, com 33 obras

em comum, e o já mencionado *Flores de Música* de Manuel Rodrigues Coelho (Lisboa 1620), com 43 obras ou secções de obras em comum. Uma Obra de 5º tom de autor anónimo aparece também no *Libro de Tientos y Discursos de Música Práctica y Teórica de Organo intitulado Facultad Orgânica*, tratado de Francisco Correa de Arauxo publicado em Alcalá de Henares em 1626.

1.2 obras seleccionadas

critérios de selecção

Para a elaboração desta tese foram seleccionadas 33 obras do ms. Braga 964. Por motivos que serão explicados mais adiante, esta selecção foi completada com duas obras do ms. Cug 242 de autoria incerta. A possibilidade de ambas serem de António Carreira é avançada por Kastner no seu estudo sobre o Cug 242 (KASTNER 1969, 1979) que baseia a sua hipótese no facto de várias obras deste manuscrito ostentarem as designações *A. Carreira*, *A. Car.*, *A.C.* ou *ca.* e numa comparação estilística entre estas obras e outras sem atribuição. É necessário no entanto notar que tanto *A.C.* como *ca.* poderão ser também abreviaturas do nome António Cabezon, compositor também presente no ms. Cug 242. Como referido na introdução, este trabalho não é sobre os manuscritos Braga 964 ou Cug 242 nem sobre as suas composições, pelo que remeteremos os leitores interessados no debate da questão da atribuição das obras de Cug 242 para os trabalhos de KASTNER (1969, 1979) e d'ALVARENGA (2005).

O critério de selecção das obras foi presidido pela necessidade de se elaborar um programa coerente na óptica de uma apresentação pública que tanto pudesse assumir a forma de um concerto como de um disco. Estes dois formatos foram escolhidos por serem, indubitavelmente, as duas principais circunstâncias de execução pública da música em geral e do reportório renascentista em particular nos nossos dias. Sendo este trabalho uma interpretação *hoje* de um reportório com cerca de quatrocentos anos, coloca-se se inevitavelmente o problema do seu enquadramento num contexto performativo diferente do original.

Como veremos adiante, o reportório que seleccionámos está intimamente ligado a uma prática social de carácter litúrgico. Compreender esse contexto é, evidentemente, processo

fundamental para o intérprete historicamente informado mas é preciso ter em mente que a música dispensa a prática litúrgica. Recriá-la não é uma necessidade interpretativa nem fere a sua plena fruição. O contexto original explica determinados aspectos das obras que precisam de ser considerados na construção de um programa de concerto ou num alinhamento discográfico convencional, nomeadamente a duração de algumas das obras e a organização tonal. A construção de um percurso *hoje* pela música do ms. Braga 964 tem portanto estabelecer alguns pontos de referência que começam desde logo pelo estabelecimento de alguns critérios na selecção das obras. As nossas premissas foram as seguintes:

1. Obras cronologicamente situadas em torno da primeira metade do século XVII;
2. Obras estilisticamente representativas daquilo que pode ser designado por renascimento tardio;
3. Obras instrumentais a 4 vozes de cariz contrapontístico.

A definição de tais critérios é justificada pela necessidade de ter um corpo de obras adequadas ao âmbito da nossa investigação, já que o ms. Braga 964 possui obras de várias correntes estéticas, géneros e composição organológica. As premissas 1. e 2. garantem que não nos afastemos cronologicamente ou estilisticamente da documentação relativa à prática interpretativa que iremos analisar. O ponto 3. serve para enquadrar as obras dentro do género formal mais representativo do período renascentista e ao qual também se aplica toda a investigação deste trabalho.

Dado que o estabelecimento da organização formal do programa é um assunto intimamente ligado com a prática interpretativa, o leitor irá encontrar esse assunto desenvolvido no capítulo V QUESTÕES PRÁTICAS. Por agora, limitamo-nos a apresentar e contextualizar o reportório objecto do nosso trabalho.

géneros de composição

Um grande e variado grupo de obras obedece a estes requisitos mas podemos nele distinguir vários géneros de composições:

1. *Entradas*: composições muito breves (ca. 10-20 compassos) de cariz homofónico ou heterofónico.

2. *Versos e Chirios*: composições relativamente curtas (ca. 15-50 compassos) de cariz imitativo (normalmente com um ou dois temas).
3. *Tentos e Fantazias*: composições de média duração (ca. 35-170 compassos) contraponto imitativo, de um ou dois temas.
4. *Obras e Phantasias*: representam os géneros musicais mais complexos e indefinidos. Normalmente composições longas (ca. 100-250 compassos) em que são empregues diferentes texturas e recursos contrapontísticos. Frequentemente são baseados num tema (*Pange Língua, Seculorum, Batalha, Susanne un jour*, etc. ...) que é desenvolvido de várias maneiras (sobre a forma de um *cantus firmus*, de uma melodia que circula por várias vozes, como motivo de contraponto, etc.) Aparentemente existe uma distinção no ms. Braga 964 entre *Phantasias* e *Fantazias*. As primeiras confundem-se com as *Obras* tanto a nível formal quanto a duração, apresentação normalmente várias secções com um tratamento de texturas muito diversificado. Já as *Fantazias* apresentam uma duração muito menor e o tratamento do material temático é bastante mais simples (mais do que temas, poderemos falar de motivos de imitação). É no entanto difícil de determinar se esta distinção é voluntária ou um simples reflexo de uma diferente origem das *Phantasias* e *Fantazias*, já que as primeiras são todas de Pedro de Araujo, enquanto as segundas são todas de autoria anónima.

lista de obras seleccionadas

Apresentaremos agora a lista das obras seleccionadas dos manuscritos Braga 964 e Cug 242, cujas transcrições e facsmiles poderão ser encontradas no anexo. Nas tabelas abaixo encontraremos os títulos das obras, os fólhos em que se encontram, a autoria, as combinações de claves e mudanças, as Finais e naturezas do canto (por *b mollum* ou *b durum*), as fontes concordantes e ainda algumas observações especiais.

Título	fol.	Autor	Claves	Final (♭/♮)	Concor- dâncias	Obs.
<i>1º Tom em Conçonancia</i>	242		F4C4C3C1	D ♮		1ª peça de secção intitulada <i>1º Tom em Conçonantia</i>
[Chírio de 1º Tom em Fuga]	247 v		F4C4C3C1 TENOR muda para C3 entre ccs. 18-24	D ♮		5º peça de secção intitulada <i>1º tom em fuga</i>
[Verso de 1º Tom por Dlasolre]	1		F4C4C2C1	D ♮		1ª peça de secção intitulada <i>5 Versos de 1º Tom por Dlasolre</i>
<i>Sobre Ave Maris Stella 1ª</i>	184 - 184 v	[Manuel Rodrigues Coelho]	F4C4C3C1 BAIXO muda para F3 entre ccs. 16 e 20	D ♮	<i>Flores de Música,</i> fol. 164v	Autoria atribuída através de concordância
<i>Obra. de 1º. Tono. Registro de mano ysquierda Mº.[?] Fr. Pº de sanlorenzo</i>	84- 89	P[edr]º de San Lorenzo	F4C3C2G2	D ♮		
[Entrada de 2º Tom]	242 v		F4C4C3C1	D ♭		3ª peça de secção intitulada <i>2º Tom</i>
[Tento de 2º Tom]	239 - 239 v		F4C4C3C1 SOPRANO muda para G2 entre ccs. 37 e 38	G ♭		
[Obra] <i>de 2º Tom</i>	137 v- 139	P[edr]º de Araujo	F4C4C3G2 ALTO muda para C2 entre ccs. 9-13 e 83-85. SOPRANO muda para C1 entre ccs. 10-21, 24-94 e 95-fim. TENOR muda para C2 entre ccs. 82-86	G ♭		Peça construída sobre o tema de <i>Susanne un jour</i>

<i>Passo de 2º Tom</i>	98-99v		F4C4C3C1 TENOR muda para C2 entre ccs. 13-14. SOPRANO muda para G2 entre ccs. 13-33, 56-64. BAIXO muda para C4 entre ccs. 68-75, 115-121. TENOR muda para C3 entre ccs. 67-75. ALTO muda para C1 entre ccs. 60-81, para C2 entre ccs. 82-101, para C1 entre ccs. 102-124.	G ♭		
[Verso] <i>De 3º Tom</i>	193	[Manuel Rodrigues Coelho]	F4C3C2G2	A ♯	<i>Flores de Música</i> , fol. 182	Autoria atribuída através de concordância. Versão em <i>Flores de Música</i> apresenta uma voz “para se cantar ao órgão, esta voz não se tange”.
[Chírio] <i>De 3º Tom</i>	249		F4C3C3C1	E ♯		1ª peça <i>De 3º Tom</i> de secção intitulada <i>Entradas ou Versos</i>
[Obra de] <i>Terceiro [tom]</i>	141v-142v		F4C4C2C1 Falta mudança de clave no BAIXO para C4 entre ccs. 35-38. ALTO muda para C3 no cc. 27 (embora seja um compasso de pausa!), para C4 entre ccs. 28-30, para C1 no cc. 90. SOPRANO muda para G2 entre ccs. 37-38	A ♯		
[Entrada de] <i>4º Tom</i>	243		F4C4C3C1	E ♯		2ª peça de secção intitulada <i>4º tom</i>
[Entrada de] <i>4º Tom</i>	245v		F4C4C3C1	A ♯		1ª peça de <i>4º Tom</i> de secção intitulada <i>Entradas ou Versos</i>

[Entrada de] 4º Tom	245 v		F4C4C3C1	A ♭		2ª peça de 4º Tom de secção intitulada Entradas ou Versos
[Verso de 4º Tom por Elami]	3v		F4C4C2C1	E ♭		6ª peça de secção intitulada 6 Versos de 4ª Tom por Elami
[Verso de 4º Tom por Elami]	2v		F4C4C2C1	E ♭		2ª peça de secção intitulada 6 Versos de 4º Tom por Elami
[Chirio de] 4º Tom	249 v		F4C4C3C1	E ♭		1ª peça de secção intitulada 4º Tom
[Chirio de 4º Tom]	249 v		F4C4C3C1	E ♭		2ª peça de secção intitulada 4º Tom
[Chirio de 4º Tom]	249 v- 250		F4C4C3C1	E ♭		4ª peça de secção intitulada 4º Tom
[Entrada de 5º Tom]	243		C4C3C2G2	F ♭		2ª peça de secção intitulada 5º Tom
<i>Sobre Pange Lingua 1ª</i>	181 - 182	[Manuel Rodrigues Coelho]	F4C4C2C2 TENOR muda para C3 entre ccs. 17-46 e 69-fim;	F ♭	<i>Flores de Música,</i> fol. 148v	
<i>Fantazia de 5º Tom</i>	101 v		C4C3C2G2	F ♭		
[Tento] <i>Do mesmo [5º Tom por b-mol.</i>	173 - 174	[Manuel Rodrigues Coelho]	F4C3C2G2	F ♭	<i>Flores de Música,</i> fol. 67v	
[Entrada de] 6º Tom	246		F4C4C3C1	F ♭		1ª peça de 6º Tom de secção intitulada Entradas ou Versos
1º [Chirio de 6º Tom]	241		F4C4C3C1	F ♭		1ª peça de secção intitulada Chirios de 6º Tom

<i>Batalha de 6º Tom</i>	38v-41	[Pedro de Araujo]	F4C4C3C1 Combinação muda para F4C3C1G2 no cc. 71. TENOR muda para C4 entre ccs. 85-125. ALTO muda para C3 no cc. 85. Combinação regressa a F4C4C3C1 no cc. 135.	F b	P-Pm mm 43, fol. 55v	Autoria atribuída através de concordância
[Entrada de] 7º Tom	246		F4C4C3C1	G k		1ª peça de 7º Tom de secção intitulada <i>Entradas ou Versos</i>
[Chirio de 7º tom]	252		F4C4C3C1	G k		5ª peça de secção intitulada 7º Tom
<i>Obra de 7º Tom sobre o Seculorum</i>	120 - 122		F4C4C3C1	G k		
[Verso] de 8º Tom a compasso largo	6		F4C4C3C1	G k		1ª peça de secção intitulada <i>Versos de 8º Tom a compasso largo</i>
[Tento] De 8º Tom. natural.	177 v-179	[Manuel Rodrigues Coelho]	F4C4C3C1 ALTO muda para C2 no cc. 65. TENOR muda para C3 no cc. 65;. SOPRANO muda para G2 no cc. 71	G k	<i>Flores de Música</i> , fol. 117v	Autoria atribuída através de concordância
<i>Phantasia de 8º. Tom.</i>	24v-27	<i>Pedro de Araujo</i>	F4C4C3C1 ALTO muda para C2 entre ccs. 37-55; para C1 entre ccs. 120-180. SOPRANO muda para G2 entre ccs. 37-84;	G k	P-Pm mm 43, fol. 39	

Tabela 1. Obras seleccionadas em P-BRd 964

Título	fol.	Autor	Claves	Final(♭/♯)	Concor- dâncias	Obs.
[Fantasia de 4ª tom]	111 v	[António Carreira?]	F3C3C2G2	A ♯		falta sinal mensural
<i>Quartus tonus</i>	139 v	[António] Ca[rreira]	F3C2C1C1 tenor muda para C4 no cc. 35	E ♯		

Tabela 2. Obras seleccionadas em P-Cug mm 242

alternatim

É muito claro que o reportório seleccionado no ms. Braga 964 era executado no contexto de práticas litúrgicas em *alternatim*. Embora esta prática, que consiste na alternância de grupos na recitação de certos momentos da liturgia, remonte aos primórdios da recitação salmódica na Igreja Ocidental, estende-se a textos não responsoriais a partir do século XIV.

Durante o século XV rapidamente se vulgariza a prática *alternatim* na recitação de salmos, hinos, cânticos, sequências e na Missa. A alternância, que ocorreria em cada verso, poderia consistir na mudança de cantochão para polifonia, do coro para o órgão, ou do cantochão para o *fauxbourdon* e a sua execução ser bastante complexa (HIGGINBOTTOM 2009). Um exemplo da complexidade da prática pode ser encontrado no Capítulo 23 do *Regimento dos Cantores e Instrumentistas* da Sé de Évora em 1634:

Todos os Domingos, e dias Sanctos, nas tardes da Quaresma avera completas de cantores no Coro de Cima, as quais se Officiarão desta maneira : Comessa o Coro com cantoçaão hum verso, e respondera o Orgão a que Cantara o Cantor, ou Cantores que o Mestre da Capella mandar : e depois lhe tornara a responder o Coro em Cantochão : Logo se seguirão as Frautas, com os Cantores que o Mestre mandar ; e assim se iraão cantando todos os Psalmos, de maneira que sempre o Cantochão se meta entre o Orgão, e as frautas, ou otros instrumentos que ouverem [...]²⁴

²⁴ Citado a partir de ESTUDANTE 2007: 29-30

relação dos géneros com as práticas alternatim

Ao longo do Renascimento, a sedimentação desta prática conduziu à criação de um reportório instrumental próprio²⁵, com a emergência de novos géneros e de que o ms. Braga 964 é testemunho. A prática de *fauxbourdon*, uma técnica de dedução polifónica a partir de um cantochão surgida no século XV, evolui em Itália e na Península Ibérica para um género de composição a quatro partes de cariz homofónico, com um comportamento das vozes assente sobretudo em paralelismos e precursor da *Intonatione* e *Toccata veneziana* (BRADSHAW 2009). No ms. Braga 964 esse género aparece sobre a designação de *Entrada*.

Os *Chírios* e *Versos* têm as suas funções expressas nos seus nomes. Os primeiros seriam executados em alternância com a recitação do *Kyrie* e os segundos em substituição dos versos de salmos ou cânticos. Já os *Tentos*, *Fantazias* e *Obras* não parecem ter um local fixo na prática litúrgica. No entanto, é muito provável que fossem inseridas em momentos de maior solenidade, como a Elevação, onde uma obra mais complexa e longa se revelasse mais adequada. Este exemplo não é escolhido ao acaso já que no folio 116 encontramos precisamente uma *Obra de 6º tom pª o Levantar o Deus*.

Não se encontra dentro do âmbito deste trabalho a dissertação sobre as práticas de *alternatim* nem sobre a utilização de instrumentos e reportório associado a esta prática. Como já sublinhámos na INTRODUÇÃO, não nos interessa recuperar a circunstância social relacionada com o reportório seleccionado mas apenas compreender esse contexto de forma a melhor elaborar um formato de apresentação contemporâneo capaz de expressar adequadamente as idiossincrasias de cada obra. Assim, para o leitor interessado em aprofundar a problemática dos instrumentos e reportório instrumental na prática de *alternatim*, remetemos para os trabalhos de NELSON 1994, JAMBOU (1997a e 1997b) e ESTUDANTE 2007.

entradas

Sobre as *Entradas* já dissemos tratarem-se de obras de curta duração (10-20 compassos), com uma textura homofónica ou heterofónica e um movimento das vozes algo baseado em paralelismos ou em fórmulas contrapontísticas muito simples. Algumas das *Entradas*, como as

²⁵ A este propósito, veja-se por exemplo KREITNER 2009

de 6º e 7º tom que transcrevemos, possuem um *cantus firmus* na voz superior o que alude sem dúvida à origem do género enquanto fórmula de harmonização do cantochão.

versos

Os *Versos*, por outro lado, apresentam uma variedade de texturas que tornam a sua definição difícil. No ms. Braga 964 são mesmo por vezes confundidos com as *Entradas*, já que no fólio 245 encontramos uma secção de *1º Tom Entradas ou Versos*. No entanto, esta “confusão” pode ser mais devido à polivalência circunstancial destas peças que motivada por questões de composição. Apesar da pluralidade de texturas evidente nos *Versos*, em praticamente todos eles encontramos um cariz contrapontístico imitativo e quase sempre monotemático, o que distingue claramente este género da *Entrada* e o confunde com o *Chírio*, como veremos a seguir. Também na duração média (15-50 compassos) os *Versos* são distintos das *Entradas*. Os *Versos sobre Ave maris stella* são evidentemente uma categoria particular dentro do *Verso*, mais elaborada. Para além de um tema possuem também um contra-tema e a sua duração é maior.

O [Verso] de 3º tom que transcrevemos tem uma concordância no *Flores de Música* de (Rodrigues Coelho 1620: fol. 182) que traz alguma luz à sua função e execução. Ele surge no fólio 182, dentro de uma secção de [Versos] *pera se cantar ao órgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tagem*. A diferença as versões deste *Verso* no ms. Braga 964 e em *Flores de Música* é esclarecedora quanto à sua função e execução. *Flores de Música* possui uma voz adicional que se canta mas não se toca; no ms. Braga 964 esta voz é omitida e não é feita qualquer referência à maneira de tanger. No entanto, esta voz adicional, tanto desde *Verso* em particular como de todos os [Versos] *para se cantar ao órgão* é extremamente simples e de perfil claramente baseado nas fórmulas de recitação do cantochão. A omissão dessa voz no ms. Braga 964 pode significar simplesmente que se trataria de uma parte cujo texto dependeria da circunstância.



Imagem 4. [Verso] De 3º tom, fol. 193

VERSOS DO TERCEIRO TOM PERA SE CANTAR
ao orgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem.

Sí cut lo cutus est ad patres nos-

ZZ 2

A printed musical score on five staves. The title at the top reads 'VERSOS DO TERCEIRO TOM PERA SE CANTAR' followed by the instruction 'ao orgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem.' The first staff contains the Latin lyrics 'Sí cut lo cutus est ad patres nos-'. The notation is printed and includes various note values and rests. At the bottom right, there is a double bar line followed by 'ZZ 2'.

Imagem 5. Verso de 3º tom para se cantar, Flores de Música fol. 182

chírios

Os *Chírios* apresentam muitas semelhanças com os *Versos* mas por alguma razão estas obras não eram confundidas em termos circunstanciais²⁶. O cariz contrapontístico imitativo está sempre evidente e frequentemente apresentam um contra-tema para além de um tema. Em relação aos *Versos* são geralmente obras ligeiramente mais extensas, ou dito por outras palavras, regra geral os mais pequenos *Versos* são menores que os mais pequenos *Chírios* e os *Versos* maiores não são tão grandes como os *Chírios* maiores.

catalogação tonal

Uma das particularidades do ms. Braga 964, nas secções em que se encontram as obras que seleccionámos, é que estas se encontram agrupadas por Tons. A necessidade desta catalogação é evidente, considerando a função do reportório. Havendo a necessidade de compatibilizar obras de diversos géneros nas práticas *alternatim*, uma catalogação tonal facilita enormemente essa tarefa e, mais do que uma divisão de cariz estético, denota pragmatismo.

A definição de Tom é assunto algo complexo e por essa razão lhe dedicaremos parte deste trabalho. Por agora podemos dizer que o Tom está para a linguagem melódica e harmónica renascentista como a tonalidade está para a linguagem barroca e clássica. Existem 8 Tons, quatro maiores e quatro menores; cada um deles representa um atmosfera diferente e define linhas de comportamento que as melodias e harmonias devm seguir. Assim, cada um dos 8 Tons é um microcosmos (por vezes confundíveis) que confere a cada peça um sabor particular.

1.3 transcrições e facsimiles

aparelho critico


Nas transcrições que se encontram em anexo, foram utilizados os seguintes critérios:

1. As claves e respectivas armações, as durações das notas e os sinais mensurais são as originais.

²⁶ Apesar disso, em *Flores de Música* o índice de obras refere “Kyrios ou versos por todos os sete si[g]nos...”, embora na música não se encontre essa associação.

2. As mudanças de clave encontram-se nos locais encontrados nas fontes.

3. Colocaram-se barras de compasso em cada pentagrama, seguindo a lógica das fontes. Embora tanto os manuscritos Braga 964 como Cug 242 possuam barras de compasso que ocupam tanto os pentagramas como os espaços entre eles, achámos por bem não reproduzir esta aparência gráfica para evitar uma sobrecarga visual da partitura.

4. A coloração nos compassos ternários é indicada com um parentese recto . Embora este sinal esteja tradicionalmente associado à indicação de ligaduras no reportório renascentista, no caso das nossas transcrições não corremos este risco pois estas nunca surgem nas fontes.

5. Erros nas fontes estão devidamente indicados e adições da transcrição estão indicadas entre parenteses rectos [].

6. Alterações acidentais de precaução ou derivadas da aplicação das regras de musica ficta encontram-se acima das notas.

7. Quanto à notação de figuras que ocupam vários compassos, existiu alguma hesitação por parte do autor entre manter inalterada representação gráfica da nota ou desdobrar o seu valor em ligaduras. Como as transcrições foram realizadas em diversos períodos do percurso, a solução em cada momento variava de acordo com as preocupações em cada momento. Optou-se por isso por não uniformizar tudo segundo um único critério mas permitir que as transcrições apresentadas revelassem as duas soluções. Assim, a maioria das transcrições desdobra essas notas em ligaduras, com excepção de *Sobre Pange Língua*, [Tento] do [5º] tom por *b-mol* e a [Fantasia de quarto tom].

Conclusão

Procedemos à descrição, datação e contextualização social do ms. Braga 964 e do seu reportório. Seleccionámos e transcrevemos um corpo de obras com vista a uma interpretação em formatos de concerto e registo discográfico, explicando os critérios usados nessa selecção.

Prosseguiremos agora com um estudo sobre a flauta no Renascimento, o corpo organológico que dará vida ao reportório seleccionado. Iremos descrever o instrumento fisicamente, atentar na tipologia da informação contida na tratadística e analisar os instrumentos originais.

II INSTRUMENTOS

sinopse

Se as obras seleccionadas do ms. Braga 964 constituem o objecto deste trabalho e a sua interpretação o objectivo, o *consort* de flautas é o meio que será utilizado. Julgamos pois pertinente introduzir neste ponto do trabalho um capítulo sobre a flauta no Renascimento.

A abordagem prosseguirá do geral para o particular, começando por estabelecer alguns conceitos chave para uma mais clara compreensão do seu conteúdo, nomeadamente no que respeita às características organológicas das flautas do Renascimento, prosseguindo com o estudo da tratadística dos séculos XVI e início do século XVII que refere a flauta em geral e a prática da polifonia em particular, e terminando com a análise de todos os instrumentos sobreviventes que poderão ser agrupados em conjuntos coerentes.

O propósito deste capítulo é o de recolher informações que nos permitam decidir sobre os instrumentos-combinações-modelos-tamanhos-diapasões que poderão ser utilizados na interpretação em flautas do repertório apresentado no capítulo I REPORTÓRIO

2.1. nomenclatura

a problemática da nomenclatura dos instrumentos originais

No total, são 199 os instrumentos conhecidos à data da realização deste trabalho que podem ser datados dos séculos XVI e XVII²⁷. A sua catalogação é bastante problemática pois são demasiados os factores desconhecidos ou incertos: construtores, proveniências, contextos organológicos e performativos, diapasões... Uma parte muito significativa destes instrumentos (176) possui uma marca de fogo que identifica o construtor, no entanto são poucos casos em que conseguimos associar um nome às cerca de trinta marcas que conhecemos (aqui é difícil dar um número preciso pois algumas marcas apresentam variantes, como repetição ou variações no desenho).

²⁷ Entretanto, entre o momento da redacção deste capítulo e a sua revisão, tivemos notícia de dois *bassets* marcados !! !! que se encontram nas mãos de um particular em Espanha. Por serem muito escassas as informações sobre estes instrumentos, eles não são incluídos na lista que consideraremos para a nossa argumentação.

Até a atribuição de uma nomenclatura (sermos capazes de dizer, por exemplo, que o instrumento de Lisboa se trata de um *basset*²⁸ em sol em A+1²⁹) torna-se problemática, pelas seguintes razões:

1. Em muitos dos casos os instrumentos não tocam, ou os séculos que nos separam do seu fabrico induziram alterações que tornam difícil tirar conclusões;
2. Os instrumentos não nos dizem em que diapasões se encontram, isto caso se encontrem efectivamente concordantes com alguma convenção. Assim, pegando no exemplo acima, também poderíamos dizer que o instrumento de Lisboa é um *basset* em fa a A+3 ou em la a A-1.
3. A tratadística da época confunde por vezes o nome do instrumento com o nome da parte polifónica que executa, aspecto que será desenvolvido e esclarecido mais adiante neste trabalho.

nomenclatura adoptada

Porque é importante estabelecer um critério de organização dos instrumentos e possibilitar comparações, adoptamos o sistema de Adrian Brown na sua base de dados³⁰ que atribui um nome de acordo com dois critérios:

²⁸ Usaremos a terminologia Sopranino, Soprano, Alto, Tenor, *Basset*, Baixo e Grande Baixo para nos referirmos ao tamanho dos instrumentos. A distinção será explicada mais adiante.

²⁹ Decidimos adoptar o sistema de Bruce Haynes (HAYNES 2002) para indicar os diapasões e forma aproximada. Tomando como centro la=440hz, os diferentes diapasões são indicados com um sinal + ou – seguido de um número que indica o número de meios-tons que distam da referencia (ex. A+1, A-3, etc.). Cada degrau deste sistema não indica uma altura definida mas um âmbito de meio-tom no qual se insere um diapasão concreto. Por exemplo, em A0 encontram-se todos os diapasões cuja frequência esteja contida entre 427,5 hz e 452,9 hz. Esta tolerância é importante pois é praticamente impossível determinar o diapasão original de um instrumento com cerca de 400 anos, pelas inevitáveis mudanças que ocorrem com o passar do tempo.

³⁰ <http://www.adrianbrown.org/database>

1. a dimensão do comprimento acústico do instrumento, medido desde a linha do bloco (uma linha que determina o ponto onde o ar sai do porta-vento e onde a produção da onda sonora inicia) até ao final do pé
2. a existência ou ausência de chave(s) e tudel.

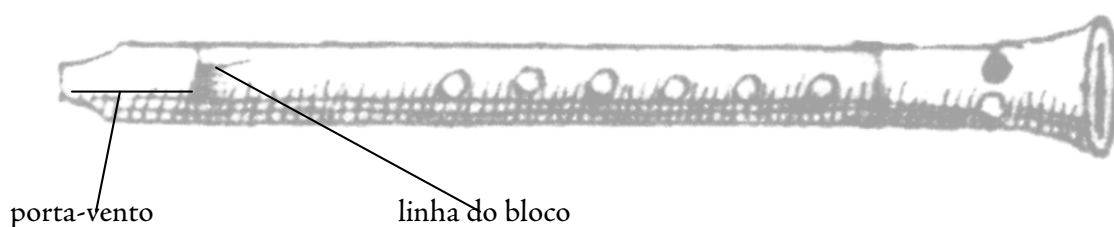


Imagem 6. Diagrama de flauta com indicação do porta-vento e linha do bloco.

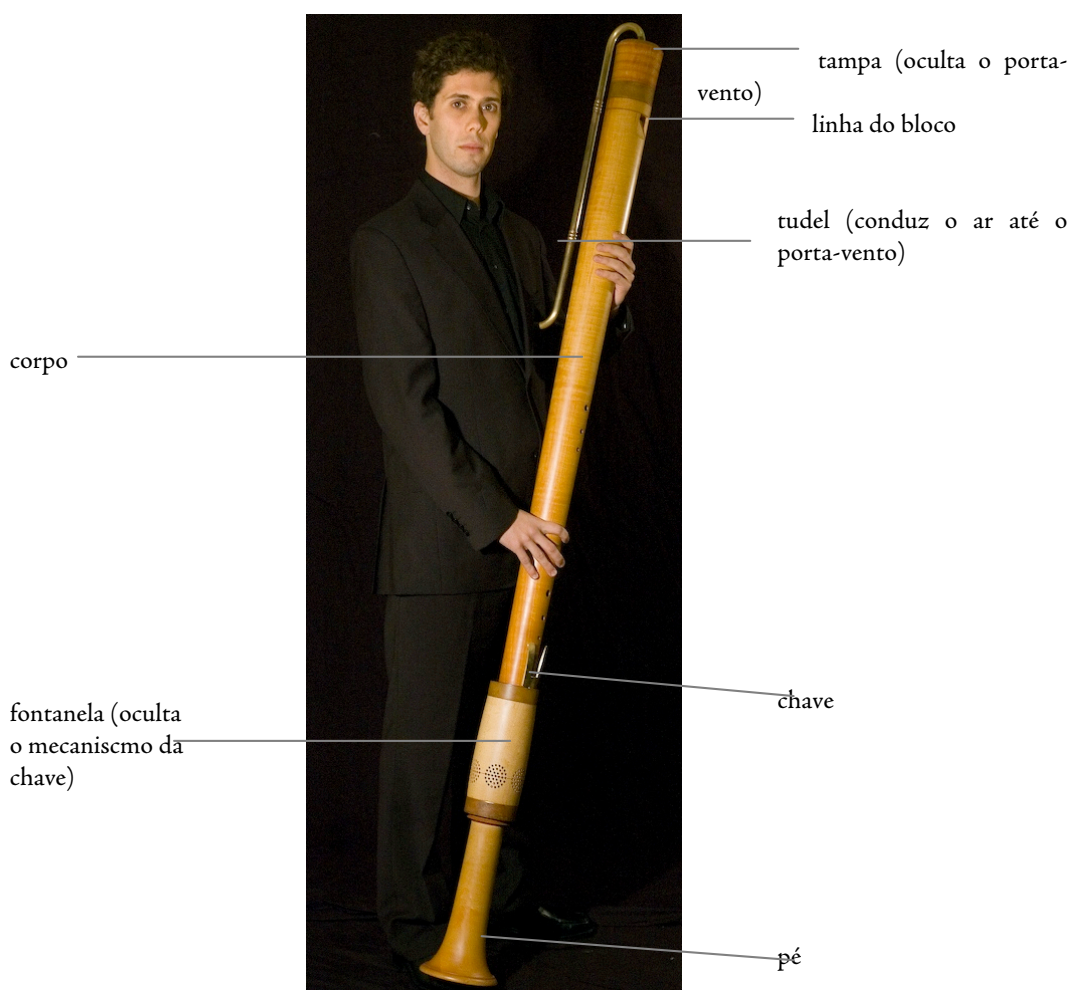


Imagem 7- Diagrama de flauta

Sopranino	Comprimento acústico inferior a 25 cm
Soprano	Comprimento acústico superior a 25 cm inferior a 32 cm
Alto	Comprimento acústico superior a 32 cm e inferior a 45 cm
Tenor	Comprimento acústico superior a 45 cm, sem chave
Basset	Comprimento acústico superior a 45 cm, com chave e sem tudel
Baixo	Comprimento acústico superior a 45 cm, com chave e tudel
Grande Baixo	Comprimento acústico superior a 140 cm, com chave e tudel

Tabela 3. Nomenclatura dos instrumentos da família da flauta segundo Adrian Brown

Alguns Baixos e Grandes Baixos possuem chaves extra, que se accionam com o polegar da mão direita, para que os instrumentos toquem notas adicionais no registo grave. Estes instrumentos serão designados por Baixos ou Grande Baixos *com chaves de extensão*.

lista dos instrumentos originais

Tendo em conta este critério, os 199 instrumentos sobreviventes repartem-se pelas seguintes categorias:

- 6 Grandes Baixos, um dos quais com chaves de extensão
- 25 Baixos, dois dos quais com chaves de extensão
- 77 Bassets, dois dos quais com chaves de extensão
- 41 Tenores
- 20 Altos
- 19 Sopranos
- 11 Sopraninos

A preponderância dos grandes tamanhos não parece ser representativa de uma proporcionalidade original; simplesmente parece bastante plausível que os instrumentos maiores resistam mais facilmente ao extravio, pelas suas dimensões e por se tratarem de objectos mais raros. No entanto note-se a enorme quantidade de Bassets, que pode ser uma consequência da sua versatilidade polifónica, como será explicado mais adiante (são instrumentos que podem, dependentemente do contexto, tocar qualquer parte polifónica).

implicações práticas

A variedade de tamanhos relativos é sem dúvida o factor principal a reter desta estatística, pois ela possibilita múltiplas soluções quer no que respeita à adequação de um instrumento a uma linha polifónica (nomeadamente, fazendo coincidir o seu âmbito), quer no que respeita às combinações que podem ser deduzidas. Estes dois aspectos serão abordados mais adiante.

2.2 diapasões*diapasão dos instrumentos originais*

Determinar o diapasão de uma flauta original é tarefa de sucesso praticamente impossível, ou pelo menos altamente improvável. Como nota Herbert Myers (MYERS 2005: 34) “as flautas não trazem etiquetas” que nos esclareçam sobre os seus tamanhos e fundamentais³¹. Para além disso, a passagem do tempo e as alterações que muitas sofreram tornam ainda mais difícil determinar um hipotético diapasão original.

Um exercício de imensa utilidade, proposto por Adrian Brown (BROWN 2005b: 87), é fazer uma lista de todos os instrumentos de que possuímos dados minimamente fidedignos com as fundamentais actuais (ou estimadas, no caso dos que não tocam) arredondadas ao meio tom mais próximo. Na imagem seguinte encontramos um pentagrama que indica as fundamentais dos instrumentos e o número respectivo de instrumentos sobreviventes.



Imagem 8. Fundamentais de 182 flautas dos séculos XVI e XVII

³¹ “There are, of course, several problems in dealing with surviving recorders and flutes. First, they do not come with labels for pitch or size; second, they are generally (with a few important exceptions) undated; and third, their rate of survival is not necessarily in proportion to their early use.” (MYERS 2005: 34)

Duas interessantes conclusões podem ser tiradas destes dados:

1. Existem flautas em quase todos os meios tons num âmbito de duas oitavas: tal pode ser justificado pela multiplicidade de diapasões e/ou porque as flautas podem ser construídos como *sets* autónomos sem necessitarem concordar com alguma convenção;
2. Existem clusters de instrumentos em torno de algumas fundamentais: $c\#$, $f\#$, $g\#$, $c'\#$, eb' ($d\#$) e $g'\#$ (ou se preferirmos, em c , f , g , c' , d e g' a $A+1$). Notemos por agora que $A+1$ é um diapasão relativamente bem documentado, intitulado *mezzopunto* ou *camerton*³², e ainda a relação intervalar destes clusters: quintas, quartas e segundas. Mais adiante iremos desenvolver estes dados.

implicações práticas

A questão do diapasão só é relevante quando se pretende utilizar a(s) flauta(s) com outros instrumentos afinados por qualquer norma, um órgão por exemplo. No entanto, enquanto estrutura polifónica suficiente, o *consort* de flautas necessita apenas que os instrumentos que o constituem sejam afinados de maneira coerente entre si. Esta autonomia polifónica é seguramente uma das principais justificações para a existência de originais em tantas fundamentais diferentes.

³² *Mezzo Punto*, *Tutto Punto* e *Tuono Corista* são três diapasões que surgem referenciados em fontes italianas dos séculos XVI-XVII e que correspondem a $A+1$, A_0 e $A-1$ respectivamente. *CammerThon* e *ChorThon* são termos utilizados em *De organographia*, (a segunda parte de *Syntagma Musicum*, PRAETORIUS 1619) para referir diapasões correspondentes a $A+1$ e $A-1$. Para mais informações sobre diapasões nos séculos XVI-XVII remetemos para os trabalhos de HAYNES 2002, 2009, e VAN HEYGHEN 2005: 255-259

2.3 furas

definição de ‘fura’

“Fura” é nome dado à parte interna do tubo da flauta. O perfil da fura é uma das principais características do instrumento, determinando o seu timbre, o equilíbrio entre graves e agudos, a sua extensão e, juntamente com os buracos, as dedilhações. A arte de um construtor pode, regra geral, ser aferida em dois locais: no *voicing* (conjunto de parâmetros que afectam o fluxo do ar até ao momento em que ele atinge o bisel, nomeadamente o porta-vento, o bisel e a janela) e na fura. Se o *voicing* é geralmente tido, como o próprio nome sugere, como a voz do instrumento, a fura é a alma.

Uma fura é escavada com brocas especialmente construídas para o efeito (chamadas *reamers* em inglês) e pode ser alterada posteriormente através da subtracção ou adição de material em locais muito específicos.

os três tipos de fura

Os instrumentos dos séculos XVI e XVII que sobrevivem, assim como as tabelas de dedilhações que encontramos na tratadística, mostram a existência de três tipos de fura. Durante algum tempo existiu a convicção que esses três tipos de fura eram reflexo de uma evolução na técnica construtiva e portanto um elemento a ter em consideração na datação de um instrumento. Hoje sabemos que eles coexistiam contemporaneamente, representando apenas soluções diversas, frequentemente empregues pelo mesmo construtor até, cada uma com os seus prós e contras (BROWN 2005b: 79).

Para as descrições das características das furas, iremos nos socorrer do extenso trabalho desenvolvido por Adrian Brown na medição e mapeamento dos instrumentos originais. Embora muitas das informações aqui tenham sido fornecidas em comunicações privadas, a maior parte delas encontram-se resumidas no artigo de 2005 já referido por diversas ocasiões.

2.3.1 Fura cónica

É a fura mais comum nas flautas do Renascimento. O diâmetro do instrumento vai contraindo no sentido da cabeça para o pé, sendo na parte mais estreita cerca de 70% menor que na parte mais larga. A fura cónica é especialmente utilizada nos instrumentos de grande dimensão, já que

possibilita que os buracos sejam perfurados em locais acessíveis para uma mão comum e dispensando por isso a utilização de chaves adicionais (para além da chave do buraco 7). Este tipo de fura é responsável por um som harmonicamente rico na fundamental e 4º harmónico (duas oitavas mais 3ª); os graves são cheios e estáveis e a sua extensão é geralmente de cerca uma oitava e uma sétima menor, o que coincide com a maior parte das tabelas de dedilhações do século XVI. (BROWN 2005b: 81)

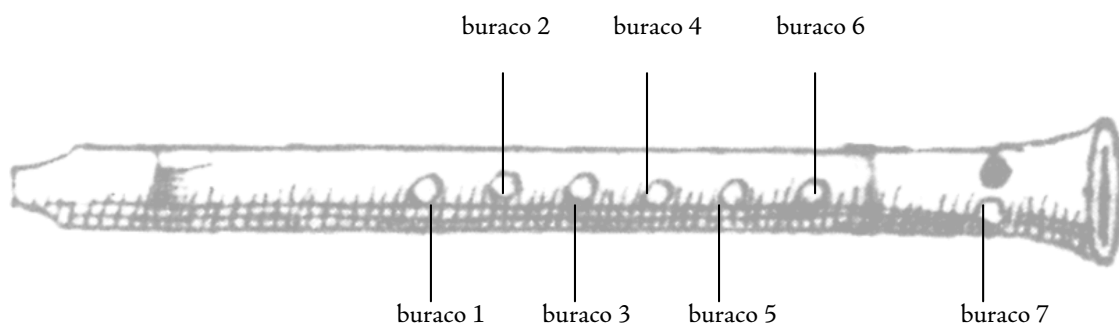


Imagem 9. Explicação sobre os buracos da flauta. Neste diagrama falta o buraco 0, localizado na parte posterior, normalmente ligeiramente acima do buraco 1.

2.3.2 Fura em degrau

Como vimos no caso das furas cónicas, o âmbito convencional da flauta renascentista é uma oitava e uma sétima menor. No entanto, alguns instrumentos podem tocar uma extensão maior. Tal facto é notado em 1535 por Ganassi no seu tratado *Opera Intitulata Fontegara* e em 1556 por Jambe de Fer, no seu *L'Epitome musicale de Tons, Sons et Accords, des Voix humaines, Fleustes d'Alleman, Fleustes a Neuf trous, Violes, et Violons*. Enquanto Ganassi fornece extensão para duas oitavas e uma sexta, advertindo o leitor que as notas fora da extensão convencional são difíceis de produzir e requerem habilidade do executante para as produzir, Jambe de Fer dá uma tabela de dedilhações com duas oitavas (ver Imagens 10 e 11).

No entanto, as dedilhações de Ganassi e Jambe de Fer não são as mesmas, nem parecidas, e no seu confronto percebe-se que a lógica de produção das mesmas notas “sobre-agudas” parte de fundamentais diferentes. Por exemplo, na produção da nota que fica uma oitava e uma sétima menor acima da fundamental, Jambe de Fer dá a dedilhação 0 12 456 (os números correspondem aos buracos que são tapados enquanto os algarismos cortados significa que o buraco está meio aberto), o que significa que é baseada no 2º harmónico (oitava mais quinta) da posição 0 123 456.

Para que tal possa funcionar, requer-se outro tipo de fura, encontrada em cerca de 18% dos instrumentos originais. Trata-se da fura em degrau (em inglês *step bore*), na qual o tubo é praticamente cilíndrico sofrendo um estrangulamento súbito por volta do 6º buraco permanecendo depois num diâmetro que é cerca de 75% do inicial. O som destes instrumentos possuem uma maior uniformidade nos seus harmónicos, sendo que os primeiros 3 apresentam uma energia equivalente. Os graves são mais débeis mas em compensação os agudos são de produção mais fácil.

2.3.3 Fura cilíndrica

A fura cilíndrica (ou quase-cilíndrica) representa um terceiro tipo em uso no renascimento. Nela, o diâmetro da fura permanece mais ou menos constante ocorrendo por vezes um alargamento (em inglês *flare*) na parte final, por volta ou depois do buraco 7.

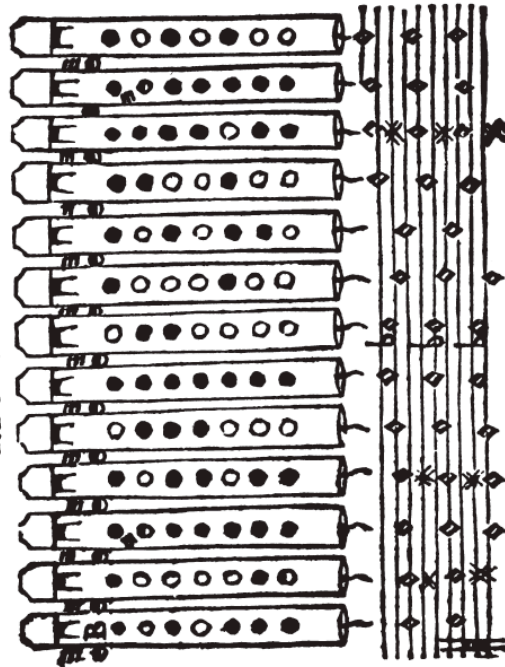
Este tipo de fura não permite realizar instrumentos de grandes dimensões pois obriga a realizar buracos bastante largos e com um afastamento considerável (construir instrumentos maiores que 45-50 cm já é bastante problemático sem o recurso a chaves). Por outro lado, permitem uma extensão bastante grande (duas oitava e uma sexta) de acordo com as dedilhações de Ganassi. Por essa razão, as flautas com uma fura cilíndrica e alargamento no pé são modernamente designadas por flautas *ganassi*. O seu corpo harmónico é estruturado numa forte fundamental e 2º harmónico (oitava mais quinta).

implicações práticas

Sendo a fura um dos principais aspectos que determina o timbre do instrumento, conhecer os três modelos é compreender também a sua potencial adequabilidade a um repertório ou objectivo. A fura cónica representa a maior parte dos instrumentos sobreviventes, pelo que se afigura o candidato mais óbvio para a reprodução de um *consort* renascentista. A fura cilíndrica não permite realizar instrumentos grandes pelo que se afasta do ideal para um *consort* com muitos tamanhos. A fura em degrau alia a uma maior extensão (cerca de duas oitavas) uma facilidade nos agudos mas em contrapartida apresenta uns graves débeis, o que a parece tornar especialmente indicada para o repertório de diminuição instrumental que nos testemunham Bassano (1585), dalla Casa (1584), Rognionio (1620), Spadi (1609) ou Virgiliano ([ca. 1590]).

modo che iſegna far

farão dimoſtrati ne la figura di flauti: le ſette uoce da me trouate con le comune. iſ. ſono. 2 o. lequale p tiremo in tre parte iue. 9. graue. 7. acute e. 4. ſopra acute: & coſi come ho detto le noue graue ſi pronūcia cō fiato graue & le. 7. con fiato acuro & le. 4. ultri me cō fiato acutiſſimo: & ſe p ſorte tu doueſſe ſonar alcuni flauti nō giuſti incōmodi: imita quello che il generale di ogni homo digniſſimo. di liuto che aca dendoli a ſonar uno liuto¹ de una terza perſona lui primamente lo ricerca p tutto diligentemente & ſe gli ſon alcuna corda falſa lui lo agiuta cō lo taſto & anchora con lo dito meglio lui po il ſimile farai anchora tu: ſe a te biſognerà ſonar flauti de maetri no ui pcederai come te inſegno p le figure ſequenti & ſe non te reuſciſce in tal modo e tu hauerai da inueſtigar di coprir e ſcoprir una e due uoce de piu e manco anchora cō proportionar il fiato con ſto modo uegnerai in luce del modo di potere ſonarlo ſia che inſtrumento ſi uoglia: tu ſai bene che doue māca la natura biſogna che l'arte ſia maestra.



le ſette uoce de piu

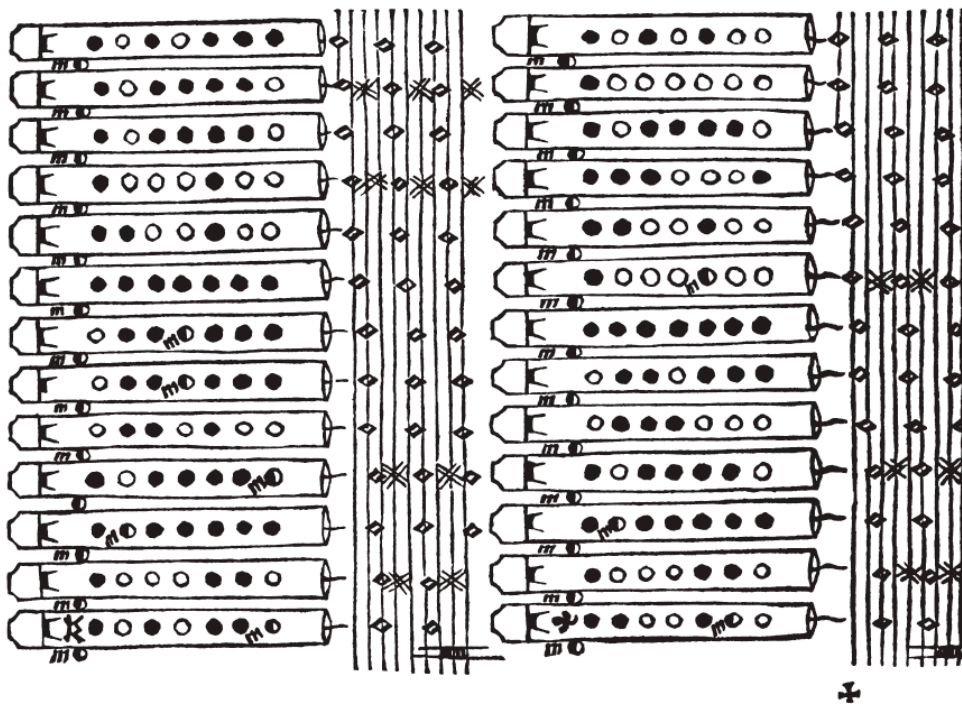
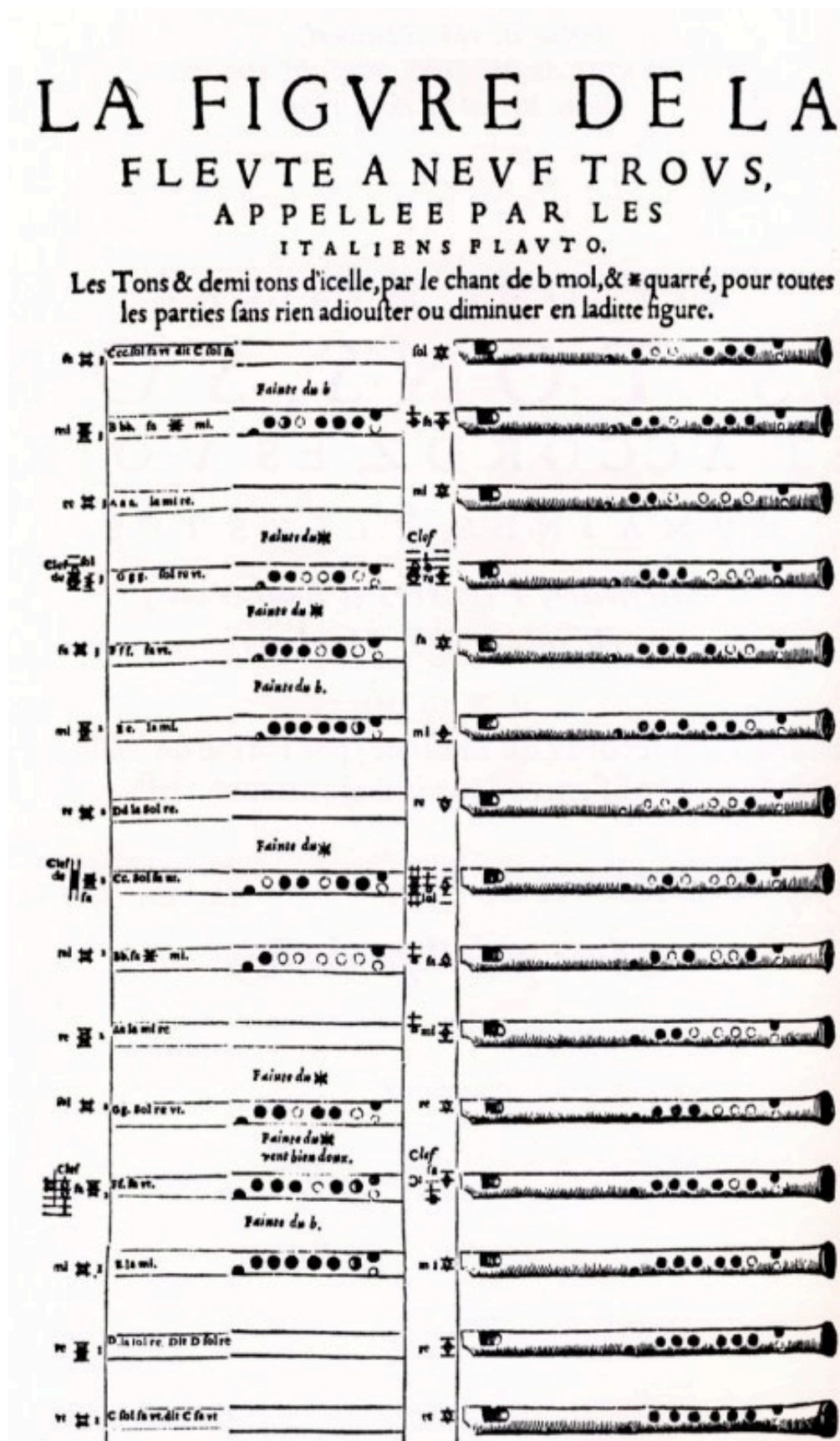


Imagem 10 Tabela de dedilhações para as sete notas “fora da extensão” em *Opera Intitulata Fontegara* (GANASSI 1535: [p. 8-9])

Imagem 11. Tabela de dedilhações em *Epitome Musical* (JAMBE DE FER 1556)

2.4 a flauta na tratadística

2.4.1 *Virdung*

tamanhos relativos

A utilização de flautas em famílias de tamanhos diversos é testemunhada indubitavelmente a partir do início do século XVI, embora existam indícios de uma prática anterior (POLK 2005). O primeiro tratado musical impresso - *Musica getutscht* de Sebastian Virdung, Basileia 1511 - dedica um extenso capítulo à família das flautas e distingue três tamanhos relativos, a que chama *Bassus*, *Tenor* e *Discant*. A associação entre nomes dos instrumentos e partes polifónicas seria mais óbvia para um leitor do século XVI que para o de hoje, demasiado habituado a associar esses termos a registos vocais e a tamanhos absolutos de instrumentos diversos.

princípio de tabulatura

Virdung fornece uma tabela que relaciona as notas do *gammaut* com dedilhações - de grande utilidade para o amador que pode assim, através da aquisição de três saberes básicos (a notação mensural, o *gammaut* e a sua conversão em posições dos dedos no instrumento), aceder ao repertório musical polifónico. A ilustrar o texto, uma gravura exhibe um conjunto de quatro flautas, de três tamanhos diferentes, sendo o do meio duplicado; ou seja, o *Altus* executa-se num instrumento igual ao *Tenor* e com as mesmas dedilhações. O conjunto das três informações (o texto, a tabela e a gravura) dariam ao leitor um *starter kit* para o amador provido de um *consort* de flautas e um livro de polifonia: a associação entre os tamanhos relativos dos instrumentos informa qual o instrumento que deve ser utilizado para a sua parte polifónica; a tabela indica qual a dedilhação para cada nota.

Esta simplificação do acesso à prática musical é uma das características mais marcantes do período renascentista, e em vários instrumentos foi expressa pelo meio da tabulatura. Para um músico de formação académica a conversão de sinais gráficos em sons processa-se do seguinte modo: a partitura informa que notas devem ser executadas e o músico possui um conhecimento da teoria musical suficiente para descodificar essa informação e transformá-la em movimentos que, no seu instrumento, permitem reproduzir o som pretendido. A tabulatura dispensa porém o passo intermédio: o executante é informado directamente sobre os

movimentos que deve efectuar (por exemplo, uma tabulatura de alaúde indica que corda deve ser pulsada, que traste pisado e que dedos devem ser utilizados), dispensando por isso toda a formação teórica complexa.

O sistema de Virdung significa para um flautista uma conversão da partitura em tabulatura: dominando o sistema, o executante pode associar directamente sinais gráficos (as notas) a dedilhações e dispensar, por exemplo, o conhecimento das regras de solmização.

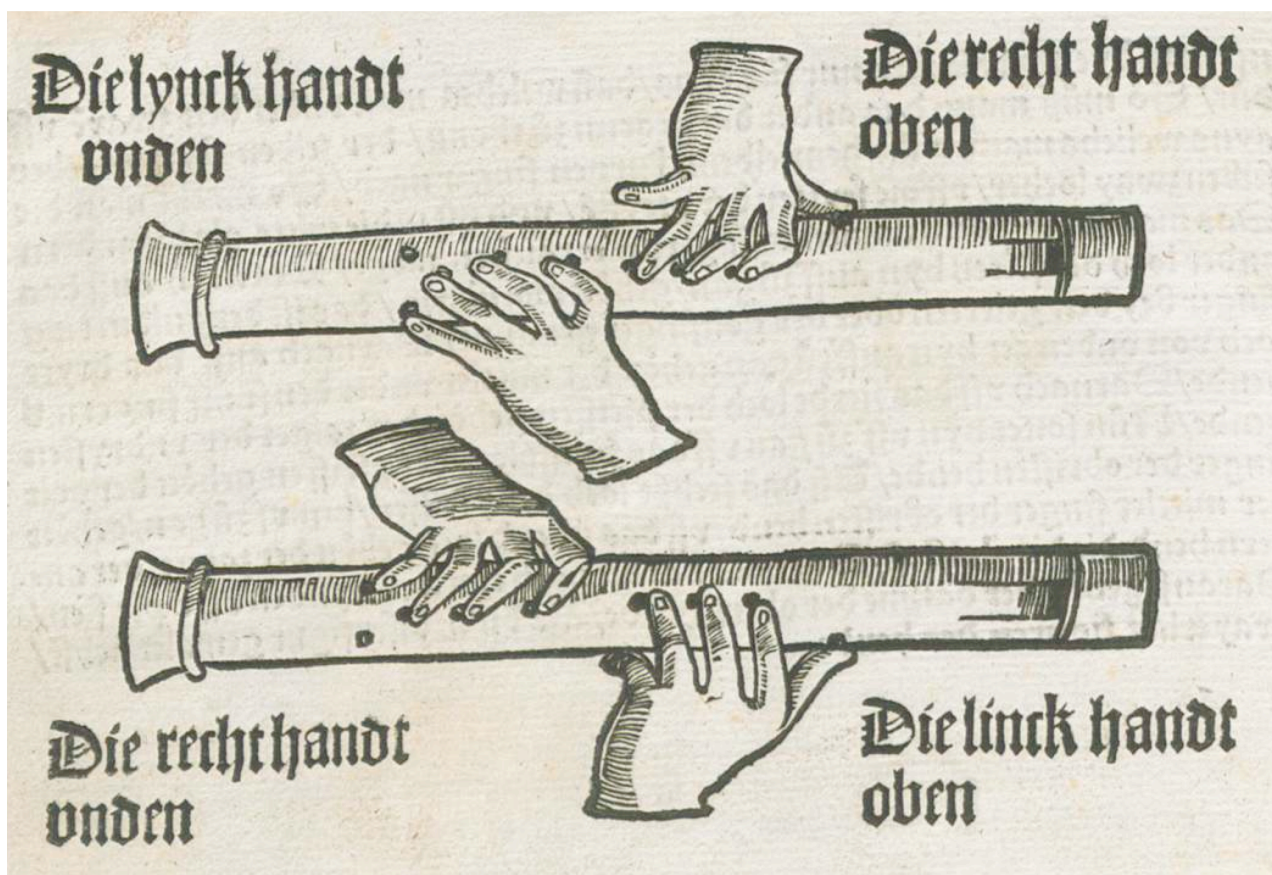


Imagem 12: Diagrama em *Musica getutscht* (VIRDUNG 1511: fol 48v) exibindo a flauta e o posicionamento das mãos.

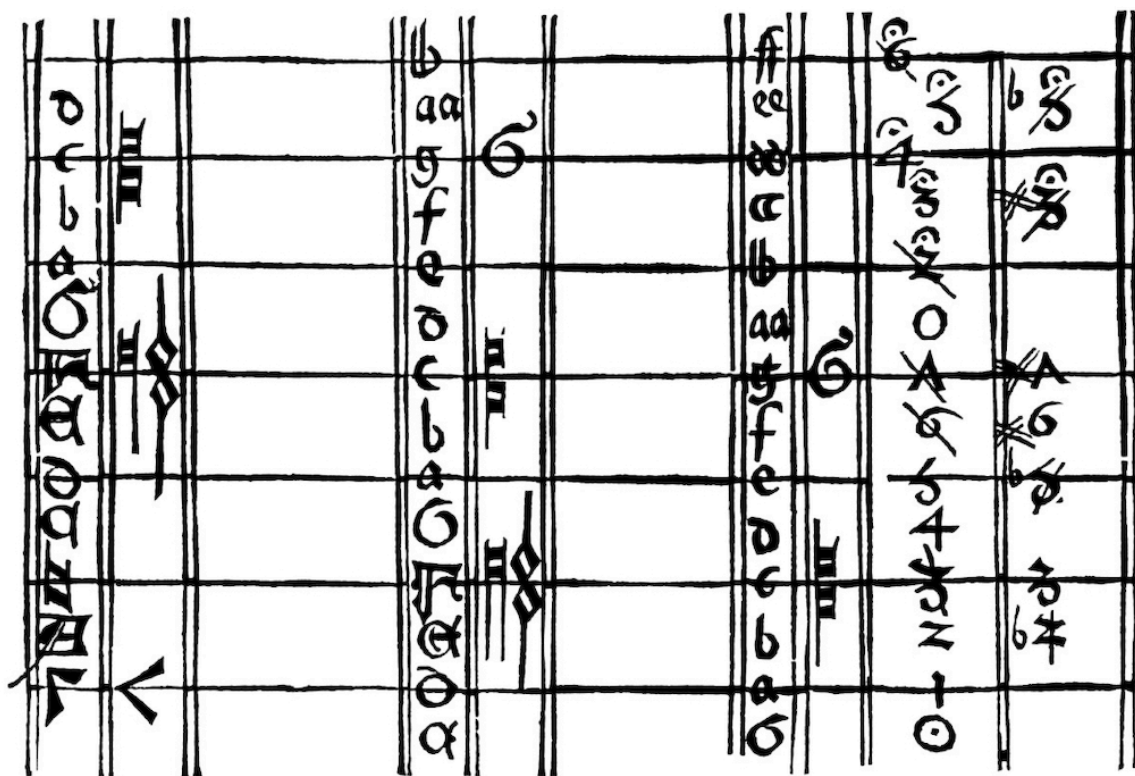
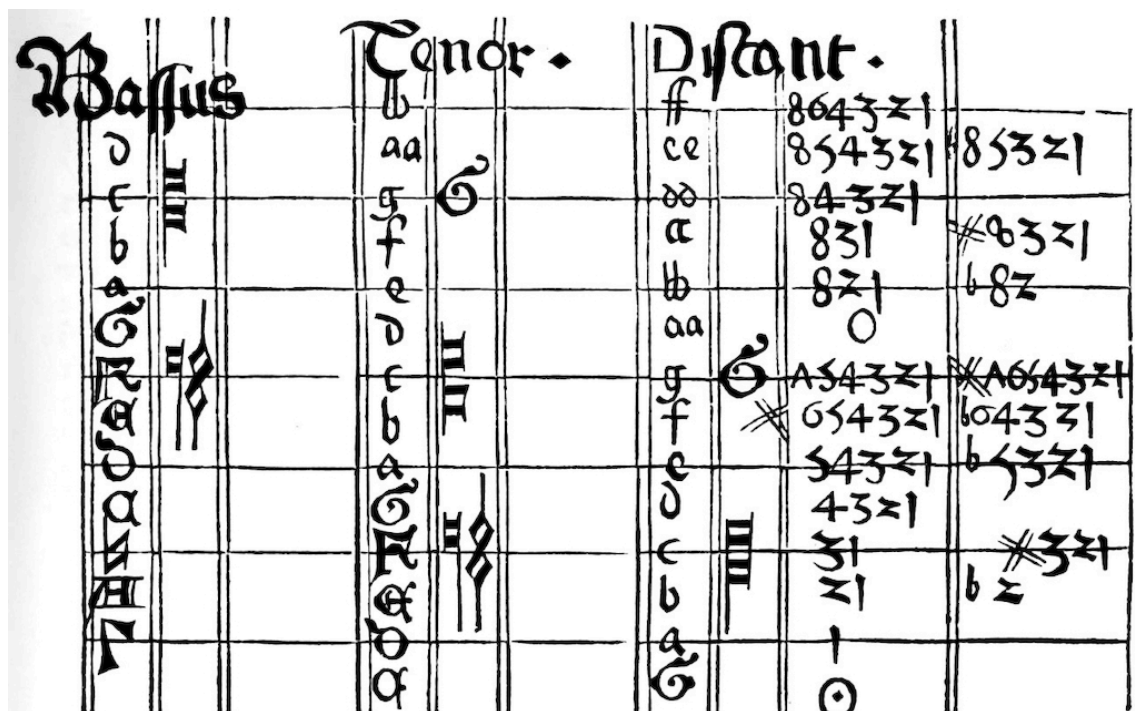


Imagem 13. Tabela de dedilhações em *Musica getutscht* (VIRDUNG 1511: fols 55.55v), a de cima por B mollum a de baixo por B durum. Note-se a correspondência de dedilhações nos 3 tamanhos.

2.4.2 Ganassi

resumo do tratado

Opera Intitulata Fontegara é o primeiro tratado dedicado a um único instrumento conhecido. Publicado em Veneza em 1535, o seu conteúdo revela uma forte preocupação pedagógica por parte do autor e um grau de detalhe nas explicações assente em raciocínios muito sistemáticos. O texto começa por estabelecer uma premissa: todos os instrumentos são inferiores à voz humana e por isso o objectivo é imitar o falar³³. Ao longo de 157 páginas, Ganassi explica como soprar, como articular, como produzir as notas e como realizar diminuições. Após 133 páginas de diminuições, a longo das quais se espera que o flautista tenha adquirido familiaridade com o instrumento e com o acto de diminuir, Ganassi responde à pergunta deixada sem resposta no início e ensina como proceder para imitar a voz humana.

implicações na prática polifónica

Apesar de Sylvestro Ganassi ter feito representar no frontispício do seu tratado *Opera Intitulata Fontegara* um trio de flautas acompanhado de um cantor, não há nesse texto qualquer referência directa a circunstâncias de prática polifónica, homogénea ou heterogénea. No entanto ela é evidente em dois momentos. Primeiro quando explica que as dedilhações são válidas para o três tamanhos de instrumentos e associa as claves comuns das partes de *Bassus*, *Tenor/Altus* e *Cantus* às tabelas. Segundo quando explica que, tal como o cantor, se deve procurar no texto literário a inspiração para produzir em cada nota o afecto mais apropriado, o que implica que o reportório na mente de Ganassi é “vocal”.

³³ “Voi havete a sapere come tutti li instrumenti musicali sono rispetto & comparatione ala você humana mancho degni per tanto noi si afforzeremo da quella imparare & imitarla” (GANASSI 1535: [p.2])



Imagem 13. Frontispício de *Opera Intitulata Fontegara* (GANASSI 1535)

análise iconográfica do frontispício

A intenção de Ganassi na cena representada no frontispício pode não ser a de ilustrar uma prática real mas a de fornecer uma metáfora do conteúdo do tratado. No centro da imagem podemos observar três flautistas que seguem atentamente livros de música. Os instrumentos que seguram são aparentemente de três tamanhos diferentes, tantos quantos os referidos no texto. Este trio está ladeado de duas personagens: a da esquerda, pelo desenho da boca e porque olha para uma partitura, parece estar a cantar; a personagem da direita segura na mão esquerda uma flauta de pequena dimensão e os dedos da mão direita sugerem o percutir do *tactus* na mesa. Estas duas figuras têm uma função alegórica: a da direita representa o mestre e revela a natureza tutorial do tratado; a da esquerda representa o *cantor*, a voz humana, que para Ganassi significa o modelo de perfeição a seguir pelo flautista.

Para completar a análise iconográfica desta gravura, a representação inerte de outros instrumentos (dois cornetos na frente, atrás um consort de gambas e um alaúde pendurados na parede) dá-nos um contexto semântico para o tratado (é um tutor instrumental) e ao mesmo tempo indica que não são estes os instrumentos que serão tratados.

Quanto ao curioso objecto representado na parte esquerda inferior da gravura, sabemos agora tratar-se de uma caixa para flautas mas apenas quatro sobreviveram até os nossos dias.

2.4.3 *Leitura comparada das fontes*

O modelo usado por Virdung na apresentação da família das flautas será utilizado quase inalteradamente por todos os tratadistas posteriores (Sylvestro Ganassi, 1535; Martin Agrícola 1545; Hieronimus Cardanus 1546; Philibert Jambe de Fer 1556; Ludovico Zacconi 1592; Domenico Pietro Cerone 1613; Michael Praetorius, 1619 e Marin Mersenne 1636). Até chegarmos a Praetorius, a informação neles contida é extremamente consistente nos seguintes pontos:

1. A descrição de três tamanhos distanciados entre si por quintas (*Bassus* em F, *Tenor* e *Altus* em C, *Discantus* em G). Cardanus refere ainda um quarto tamanho, um soprano em D, que seria utilizado em peças que requerem uma maior extensão entre partes polifónicas (CARDANUS: 115).

2. A associação entre tamanhos relativos e partes polifónicas. Deve ser notado a este propósito, que os autores não descrevem tamanhos absolutos mas tamanhos relativos. Praetorius e Mersenne tornarão este ponto muito claro, o que será debatido mais adiante, e os instrumentos do século XVI que chegaram até aos nossos dias oferecem um testemunho muito forte nesse sentido, ajudando a compreender a problemática dos tamanhos relativos e absolutos (BROWN 2005b).

3. Indicação de uma tabela de dedilhações (que pode ser fornecida sobre a forma de um digrama com números referentes aos buracos, explicações literárias ou desenhos dos instrumentos) que permite transformar a partitura em tabulatura. Ganassi é involuntariamente um excelente exemplo desta confusão entre partitura e tabulatura, pois ao longo do tratado utiliza indiscriminadamente o termo *voces* para designar notas da solmização, buracos da flauta, dedilhações ou sons do instrumento.

4. Com excepção de Ganassi e Jambe de Fer, todos os autores apresentam uma extensão de uma oitava e uma sétima menor. Mas mesmo Ganassi, ao fornecer dedilhações para sete notas adicionais, fá-lo num capítulo à parte (intitulado precisamente *modo che insegna a far le sette voce de piu*, ver Imagem 9) e explica que estas não pertencem ao âmbito convencional do instrumento, reclamando ainda o crédito da descoberta.

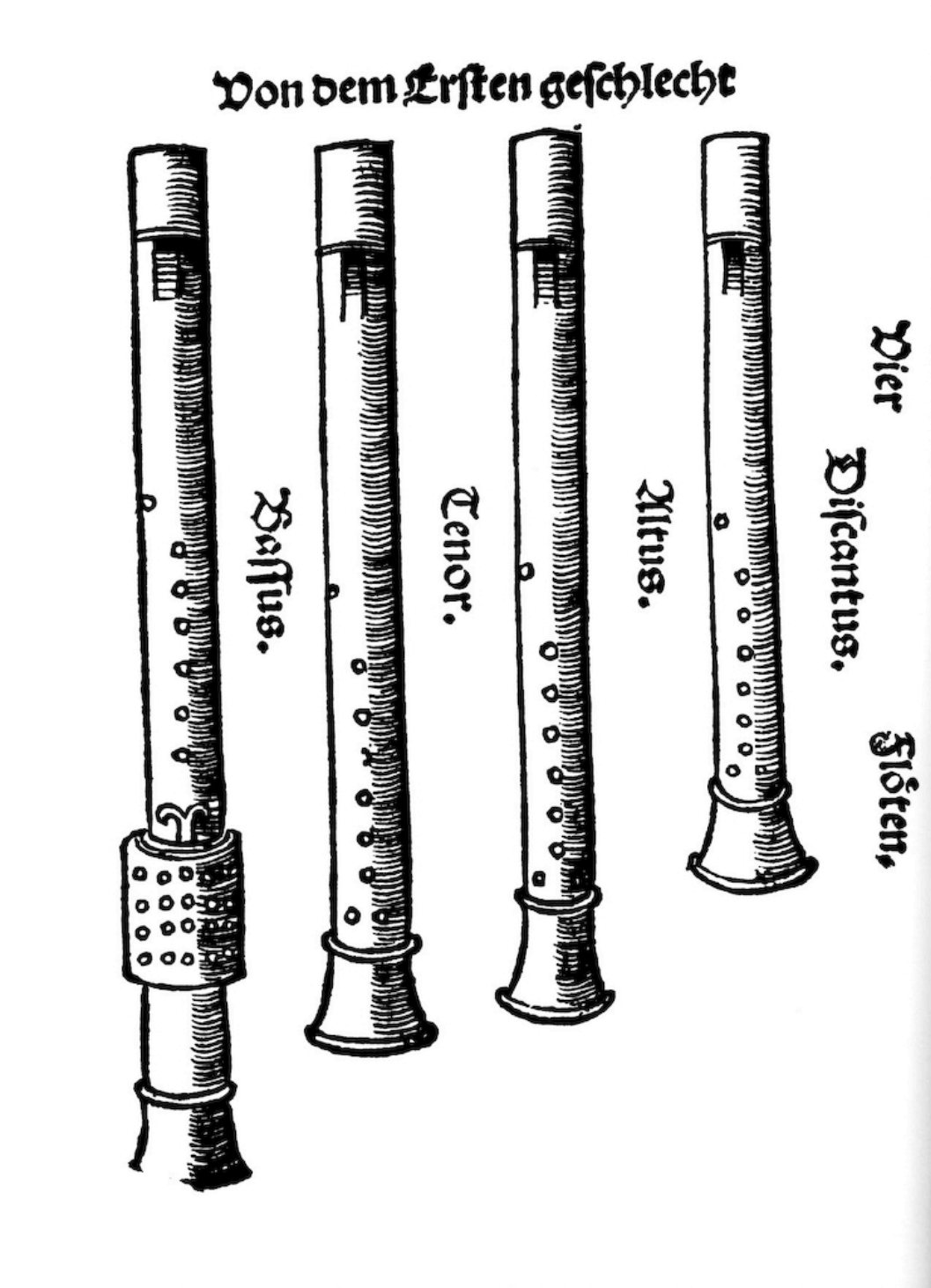


Imagem 15. Consort em *Musica instrumentalis deutsch* (AGRICOLA 1545)

8 5 3 2 1	c	fa	i	d	8 5 4 3 2 1	sol
8 3 1	b	fa'	i	e	8 4 3 1	fa
8 7 1	Ge	fa	i	a	8 3 2 1	mi
				G	8 2 1	re
				F	○ all auf	sol
6 4 3 2 1	De	fa	i	E	7 5 4 3 2 1	fa
5 3 2 1	Ge	fa	i	D	6 5 4 3 2 1	mi
				C	5 4 3 2 1	re
3 1	B	fa	i	H	4 3 2 1	fa
2	Ge	fa	i	A	3 2 1	mi
8	ff	fa	i	F	2 1	re
				ff	1	sol
				E	● all zu	fa
				D	3 2 1	mi
Die kromp:				C	2 1	re
höner				B	1	sol
					● all zu	fa

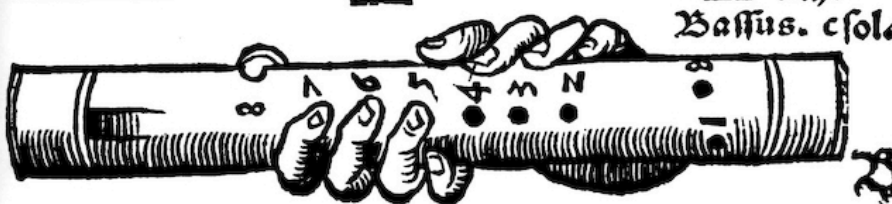
Der kromp
höner
zil.

Bassus

Der flö
ten zil.
zu die
tieffe.

Blas
meh
lich.

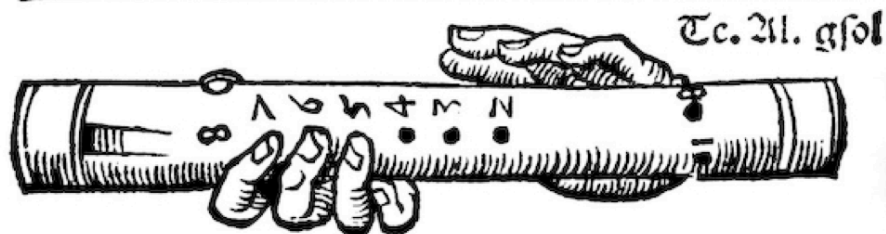
Bassus. c sol.



Leitor. Zilcus

Der Tromphö
ner zil.

85321	de fa i ee	8654321	fa
8421	re fa i dd	854321	mi
		84321	re
871	bb fa i ee	8321	fa
Schalmei	7 re aa	821	mi
654321	re fa i g	all auff	re
5321	de fa i c	754321	sol
421	re fa i d	64321	fa
		54321	mi
z	b fa i ee	4321	re
8	Ge fa i a	31	fa
		z 1	mi
		1	re
		G	all zu vt




8643	bb	fa	i	h	8654	321	mi
85321	ge	fa	i	aa	854321	re	
g	8421	fe	fa	i	g	84321	sol
				F	831	fa	
	871	de	fa	i	e	821	mi
	Auff dē Bōthart	re	d		○	all auffre	
e				e	754321	fa	
	64321	b	fa	i	h	654321	mi
	5321	Ge	fa	i	a	54321	re
	421	fe	fa	i	G	4321	sol
				F	31	fa	
z	De	fa	i	E	z1	mi	
y	Ge	fa	i	D	1	re	
				C	●	all zu vt	

Der Tromphöner
ner Ziel.

Discantus

Disc. do la.



2. li

Imagens 16, 17 e 18. Tabelas de dedilhações para Bassus, Tenor/Altus e Discantus em *Musica instrumentalis deudsch* (AGRICOLA 1545)

Os conjuntos de flautas descritos por Praetorius e Mersenne são um pouco mais complexos do que os descritos até agora, mas inserem-se na mesma lógica. Em primeiro lugar é preciso dizer que ambos tratados são mais extensos e contêm informação consideravelmente mais explícita que os anteriores, nomeadamente no que respeita à organologia dos instrumentos e à explicitação de práticas musicais (nomeadamente Praetorius). Em segundo lugar, dá-se uma aproximação mais científica a dados factuais, havendo uma preocupação evidente em reproduzir imagens bastante precisas dos instrumentos. Praetorius insere mesmo uma escala no seu *Theatrum Instrumentorum*, graças à qual podemos saber com exactidão relativa as dimensões de cada instrumento (a relatividade deve-se a um factor impreciso, o encolhimento do papel ao longo de 400 anos).

Enquanto os tratadistas renascentistas se preocupam em fornecer arquétipos simultaneamente objectivos e adaptáveis às variantes contextuais que cada leitor encontrará, os barrocos ocupam-se a descrever a realidade nas suas muitas variantes e a precisar a regulamentação de diferentes contextos. Esta é, de resto, uma diferença de postura não exclusiva da teoria musical e que distingue a estética renascentista da barroca. Basta recordar que o aparecimento de obras idiomáticas (i.e. escritas especificamente para um instrumento e explorando os seus recursos particulares) é um fenómeno barroco, por oposição à filosofia *per ogni sorti di strumenti* característica do Renascimento. Também a tratadística prática destinada a um instrumento em particular substitui aquele abrangente e múltipla da qual o *Compendio Musical* de Bismantova (1677) é talvez o último exemplo.

2.4.4 Praetorius

Praetorius descreve e representa nove tamanhos diferentes: *Groß BaßFlöt* em FF, *BaßFlöt* em B, *BassetFlöt* em F, *TenorFlöt* em c, *AltFlöt* em g, *DiscantFlöt* em c' e d', *Klein Flöttlin* em g' e ainda um *gar kleine Plockflötlein* em d". O texto e diagramas que explicam a utilização das flautas em *consort* na realização de polifonia tornam claro que se devem tomar três tamanhos consecutivos, duplicando-se o do meio para realizar as partes do *Tenor* e *Altus*, excluindo deste raciocínio os instrumentos que não se relacionam por quintas (com excepção do Grande Baixo, por uma razão que será explicada mais adiante). Praetorius refere ainda a possibilidade de se combinarem quatro ou mesmo cinco tamanhos adjacentes, mas apenas para notar as dificuldades de afinação

daí resultantes, já que os instrumentos dos extremos tocarão em “tonalidades” muito distintas, no que respeita às dedilhações que utilizarão para as mesmas passagens.

Atente-se ainda o pormenor de se distinguirem os nomes das partes polifónicas do nome dos instrumentos: pela primeira vez é claro que um autor se refere a tamanhos absolutos com uma fundamental relacionável com um diapasão fixo.

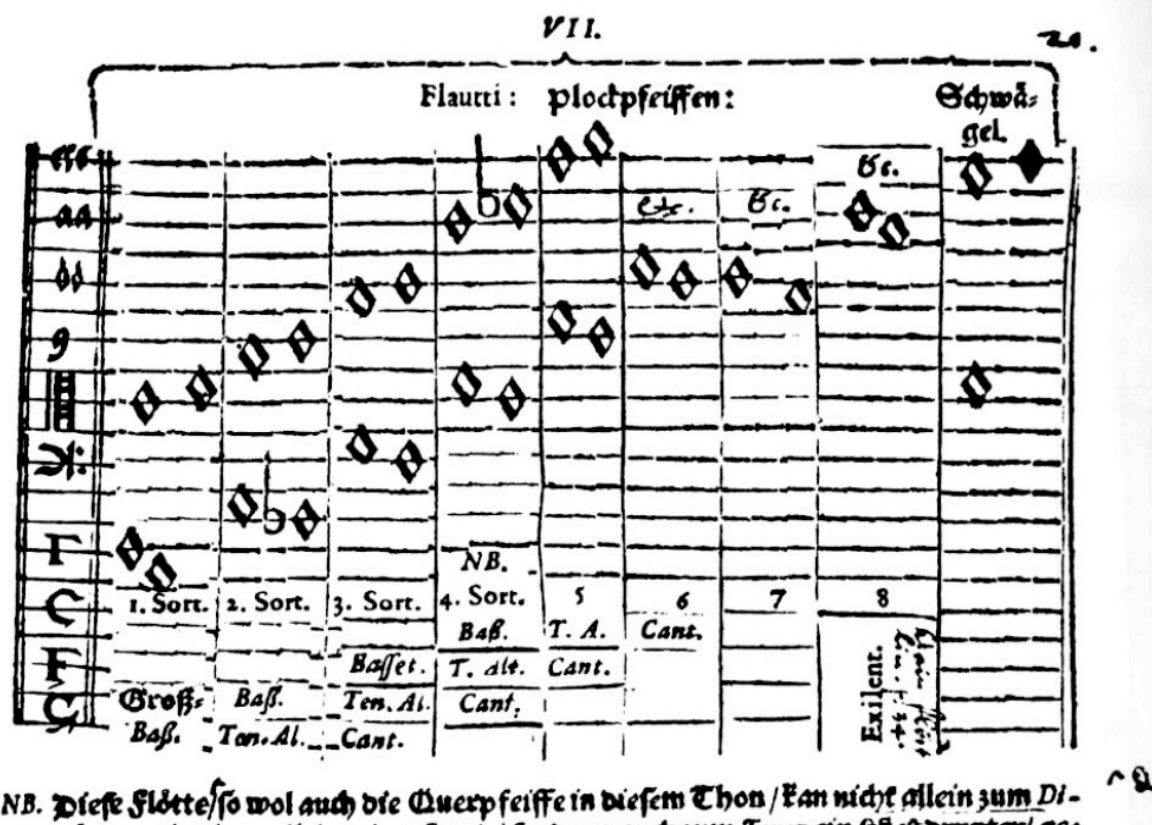


Imagem 20. Diagrama que explica as fundamentais de cada tamanho e a sua utilização na prática polifônica em *Syntagma musicum* (PRAETORIUS 1619)

A Imagem 20 aparenta uma grande complexidade mas explica-se rapidamente. Na coluna da esquerda temos o *gammaut*, que inicia em CCC abaixo de *Fut* (recordemos que é um tratado impresso em 1619 e que por esta altura as fronteiras convencionais do sistema já tinham sido assumidamente rompidas). As linhas e espaços fornecem o mesmo tipo de relação intervalar de um pentagrama convencional, pelo que progredindo ascendentemente encontramos indicados os locais das notas FFF, CC, Γ, F (indicada pela clave de *F fa ut* que se forma nesse local), c (indicada pela clave de *C sol fa ut*), d', a' e e".³⁴

³⁴ Para melhor compreensão desta terminologia, veja-se o capítulo III TEORIA MELÓDICA

De seguida temos nove colunas unidas na parte superior por uma chaveta. Cada uma destas colunas refere-se a um tamanho de flauta referido no texto, do maior ao mais pequeno. As notas em cada coluna (duas graves e duas agudas) indicam os limites da extensão de cada instrumento. Como podemos observar, os três primeiros tamanhos possuem um âmbito de uma oitava e uma sexta e os restantes de uma oitava e uma sétima menor.

As últimas linhas são as mais confusas; elas fornecem informações sobre como associar os tamanhos a partes polifónicas, de modo a criar quatro “registos” distintos e separados por quintas entre si.

Para comodidade do leitor, sintetizamos estas informações numa tabela. Na primeira linha temos os seis instrumentos indicados como adequados para a execução de polifonia, na segunda as suas extensões, e nas restantes as quatro combinações possíveis com a indicação das respectivas partes polifónicas.

GROß BAßFLÖT (em FF)	BAßFLÖT (em B)	BASSETFLÖT (em F)	TENORFLÖT (em c)	ALTFLÖT (em g)	DISCANTFLÖT (em dd)
FF-d	B-g	F-dd	c-bb	g-f'	D'-etc. [sic]
			<i>Bassus</i>	<i>Tenor Altus</i>	<i>Cantus</i>
		<i>Bassus</i>	<i>Tenor Altus</i>	<i>Cantus</i>	
	<i>Bassus</i>	<i>Tenor Altus</i>	<i>Cantus</i>		
<i>Bassus</i>	<i>Tenor Altus</i>	<i>Cantus</i>			

Tabela 4. Combinações de flautas e registos indicados em *Syntagma Musicum* para a execução de polifonia a 4 partes

Dois excertos do texto de Praetorius merecem ser transcritos:

Deve ser notado aqui que, desde tempos antigos até aos nossos dias, a maior parte dos instrumentos de sopro tais como flautas, bombardas, charamelas, cromornes, etc. foram realizados em consorts e conjuntos de tamanhos afinados em quintas: de forma que é sempre possível (como notei na tabela acima) usar três tamanhos, três tamanhos adjacentes, o primeiro para o baixo, o segundo para o tenor e alto (dado que estas duas

partes, o tenor e alto, podem sempre ser executadas em instrumentos do mesmo tamanho), e o terceiro para o canto³⁵ (PRAETORIUS 1619: II 37).

Mais adiante acrescenta:

Mas quando desejamos utilizar as flautas sozinhas, sem outros instrumentos, numa canzona ou motete, ou também numa obra policoral, podemos usar todo o conjunto de flautas de modo muito apropriado, especialmente os cinco tamanhos mais graves, pois os mais pequenos gritam demasiado forte e estridentemente, e isto produz um efeito encantador suave, linda harmonia, especialmente em salas e câmaras, dado que em igrejas os grandes bassets e baixos não se escutam bem. Assim também os outros coros que com eles tocam, como violas ou vozes, deveriam executar a sua música a meia voz, suave e docemente, de modo que cada coro e cada voz possa ser ouvida e distinguida das restantes.³⁶ (PRAETORIUS 1619: II 158)

O conjunto das duas explicações dá-nos uma boa ideia acerca da utilização circunstancial das flautas em *consort*. Em primeiro lugar, ficamos a saber que não é pretendido que os nove

³⁵ "It should be noted here that from early times up to our own day, most wind instruments such as recorders, bombards, shawms, crumhorns, etc. have been made in consorts and sets comprised of sizes tuned a fifth apart: such that is always possible (as I have annotated in the table above) to use three sizes, three adjacent ones, the first for the bass, the second for the tenor and the alto (since these two parts, the tenor and the alto, can always be performed on instruments of the same size), and the third for the soprano." (PRAETORIUS 1619: II 37). Original em alemão, traduzido para inglês em VAN HEYGHEN 2005, p. 274

³⁶ "But when one wishes to use recorders alone, without other instruments, in a canzona [or secular vocal piece] or motet, or also [as one of the choirs] in a polycoral piece, one can use the whole recorder *Stimmwerck* very appropriately, especially the five bottom sizes, since the small ones scream too strong and loud, and this produces very charmingly a soft, lovely harmony, especially in rooms and chambers, since in churches, the large basset and bass recorders cannot be heard well. Therefore also the other choirs that play them [i.e. with the large basset and bass recorders] such as viols or voices, should perform their music with subdued voice, softly and sweetly, so that each choir and each voice can be heard, distinct from the others." (PRAETORIUS 1619: II 158). Original em alemão, traduzido para inglês em VAN HEYGHEN 2005, p. 277-8

tamanhos sejam usados em simultâneo mas antes em grupos de quatro instrumentos de três tamanhos, afinados entre si por quintas. Assim, apenas seis dos tamanhos relatados cumprem estes requisitos, possibilitando quatro combinações diferentes, de acordo com a Imagem 20 anteriormente e simplificada na Tabela 4.

Algo que é importante sublinhar é que não existe, da parte do executante, a noção de “transposição” na utilização de um ou outro conjunto. Ela dá-se acusticamente, pois cada “registro” dista dos seus vizinhos de uma quinta; mas essa diferença obtém-se mudando os instrumentos e não as dedilhações com que cada parte é tocada. Talvez por isso, Praetorius note que esta possibilidade de combinações das flautas em registros é especialmente adequada às flautas sozinhas, sem outros instrumentos.

É preciso notar neste ponto a aparente contradição de Praetorius, ao informar que os instrumentos são afinados à distância de quintas e ao mesmo tempo a descrever o instrumento mais grave afinado em FF, e portanto uma quarta abaixo do seguinte. Esta contradição deve-se precisamente à diferença entre o arquétipo teórico e a aplicação prática. A escala do *Theatrum Instrumentorum* permite-nos saber que o instrumento mais grave teria um comprimento de cerca 1,90 m, dimensão equivalente aos maiores instrumentos sobreviventes e, pormenor importante, o maior tamanho possível quando se pretende construir um instrumento com apenas uma chave (que possa ser executado, obviamente). A quantidade de chaves não é um detalhe menor, já que o trabalho em metal seria no século XVI incrivelmente mais caro que o trabalho em madeira e uma segunda chave significaria, para o construtor e comprador, um acréscimo substancial do custo do instrumento. Tanto quanto sabemos não existem, nem na iconografia nem em exemplares sobreviventes, registros de instrumentos com mais de uma chave. A exceção que confirma a regra são dois bassets, 4 baixos e 1 grande baixo providos de chaves de extensão que se accionam com o polegar direito (ou esquerdo, de acordo com a mão que for colocada em baixo) afim de se realizarem duas notas suplementares abaixo da fundamental; mas nestes casos, e por isso estes instrumentos são a confirmação da regra, estas chaves não agem sobre os buracos “normais” (e portanto não servem para facilitar a execução) mas sobre buracos adicionais, por motivos que veremos mais adiante.

Em segundo lugar, Praetorius recomenda a utilização dos instrumentos mais graves em salas mais pequenas, por não se ouvirem bem em igrejas, e que na eventualidade de serem

misturados com outros instrumentos (vozes ou violas) estes devem tocar muito suavemente (VAN HEYGHEN 2005: 278).

Praetorius é também o primeiro a sugerir uma combinação diferente dos instrumentos, que alterna quartas e quintas.

Se, no entanto, quisermos acrescentar um quinto tamanho de instrumento de sopro em cima ou em baixo, torna-se muito difícil tocar afinado, pois o tamanho de cima fica separado do de baixo, como pode ser observado na tabela, por cinco [*recte*: quatro] quintas, mais concretamente por uma décima sétima (o que é o mesmo que um ditono ou terceira maior), e isto é difícil de combinar. E ainda que isto possa ser feito, especialmente se a composição se presta a isso e cuidados especiais forem tomados, nada seria mais fácil que aconselhar os construtores de instrumentos a fazer, para além dos tamanhos autênticos para o soprano e tenor, outros afinados um tom abaixo, de modo que se encontrem não uma quinta mas uma quarta acima do tamanho precedente. Com tais e semelhantes instrumentos, pode facilmente tocar-se as partes de cima e de baixo dos cinco tamanhos afinadas, uma prática já realizada por alguns mas de momento bastante excepcional.³⁷ (PRAETORIUS 1619: II 37)

³⁷ "If, however, one wishes to add the fifth size of woodwind instrument at the bottom or the top, it becomes very difficult to play in tune, because the top size is separated from the bottom size, as can be observed in the table, by five [*recte*: four] fifths, more specifically by a seventeenth (that is the same as a ditone or major third), and that is difficult to combine. And although this could be done, especially if the composition is accommodated to it, and particular care is taken, nothing would be easier than to advise the instrument maker that he should always make, besides the genuine discant and tenor woodwind instrument sizes, another one, tuned one tone lower, so that it would be tuned not a fifth but a fourth above the preceding size. With such and similar instruments, one could easily play together in tune the top and the bottom of five sizes, a practice already taken into consideration by some, but at this moment perhaps still rather exceptionally." (PRAETORIUS 1619: II 37). Original em alemão. Traduzido do Inglês a partir de Brown, comunicação pessoal.

É a primeira menção à combinação Fcfc' que se estabelecerá no século XVII. Curiosamente, o limiar para a interrupção da lógica das quintas são cinco tamanhos diferentes e não quatro, o que está longe de ser uma circunstância convencional no repertório da sua altura.

2.4.5 Mersenne

Harmonie Universelle (Mersenne 1636), é um tratado enciclopédico, tal como os de Praetorius e Cerone, que contém informações sobre teoria musical, instrumentos e prática interpretativa. O capítulo sobre a flauta é relativamente pequeno (cerca de três páginas e meia) e essencialmente confirma a tradição tratadística que o antecede. Apesar de nunca referir as fundamentais dos instrumentos referidos, Mersenne torna claro que eles estão afinados à distancia de quintas e que numa obra a quatro partes as duas do meio devem ser executadas no mesmo instrumento.

Mas para compreender a afinação de todas as partes, é preciso notar que encontrando-se os seus oitavos buracos abertos o Soprano está à Nona, e o Tenor com o Alto estão à Quinta do Baixo: dado que o Alto não é diferente do Tenor, a compreensão de um destes é suficiente para realizar as duas partes, como acontece em muitos outros instrumentos de sopro e de corda.³⁸ (MERSENNE, 1636: II 238)

Mersenne descreve não um mas dois sets de instrumentos, num total de cinco tamanhos diferentes, e explica que os três tamanhos mais agudos formam o *petit-jeu* enquanto os três tamanhos mais graves constituem o *grande-jeu* (obviamente, duplicando-se o tamanho do meio para obter as quatro partes polifónicas). A comparação entre estes dois sets e os registos de um órgão é explícita:

³⁸ “Mais pour entendre l'accord de toutes les parties, il faut remarquer que leur huitiesme trou estant ouvert, le Dessus est à a Neufiesme, & la Taille avec la Haute-contre est à la Quinte de la Basse: car la Haute-contre n'est pás differente de la Taille, d'autant que l'estenduë de l'une suffit pour faire les deux parties, comme il arrive à plusierurs autres instruments à vent & à chordes.” (MERSENNE, 1636: II 238)

Ora estas flautas [o conjunto descrito na citação anterior] constituem o pequeno jogo, como aquelas que estarão mais adiante fazem o grande jogo, mas elas podem ser todas utilizadas em conjunto, como fazem os grandes e pequenos jogos dos Órgãos.³⁹ (MERSENNE, 1636: II 238)

Mais adiante:

As grandes flautas que se seguem foram enviadas de Inglaterra a um dos nossos Reis. Mas eu gravei dois jogos diferentes nesta prancha, a saber o pequeno jogo composto de três flautas A-B e C-D, cujos blocos e lugar por onde entra o ar se vêem nas figuras K e G, e estão escondidos pelas tampas A e C. O Baixo A-B deste pequeno jogo serve de Soprano ao grande jogo, que começa onde o outro acaba.⁴⁰ (MERSENNE, 1636: II 239)

Mersenne diz que o *petit jeu* é constituído por três flautas mas acaba por se esquecer de referir uma delas, perdendo-se na descrição dos blocos e tampas dos instrumentos A-B e C-D. O leitor mais atento pode facilmente deduzir que o instrumento em falta é o Soprano e que, à luz da informação anteriormente dada, estará uma nona acima do Baixo (o instrumento A-B) e uma quinta acima da Alto e Tenor.

A descrição do *grand jeu*, cuja constituição já se tornou entretanto obvia com a ajuda da gravura que apresenta as flautas, é feita de forma menos directa, ao mesmo tempo que se explicam detalhes da organologia dos instrumentos maiores, como as chaves e fontanelas. Aparentemente estes pormenores terão exercido particular fascínio em Mersenne, que descreve

³⁹ “Or cês Flustes font le petit ieu, comme seles qui suivront apres font le grand ieu, mais eles se peuvent toutes accorder ensemble, comme font les grands & les petits ieux des Orgues.” (MERSENNE, 1636: II 238)

⁴⁰ “Les grandes Flustes qui suivent ont esté envoyées d’Angleterre à l’un de nos Róis. Mais i’ay fait graver deux ieux differents dans cette planche, à sçavoir le petit ieu composé de trois Flustes AB, & CD, dont les tampons & le lieu par où entre le vent se voyent aux figures K & G, & sont cachès souz les boëttes A & C. La Basse de ce petit ieu AB sert de Dessus au grand ieu, qui commence ou l’autre fini.” (MERSENNE, 1636: II 239)

com pormenor a sua função e mecânica e chega a representar uma imagem ampliada da mecânica das chaves do instrumento maior para que os “nossos construtores possam fazer semelhantes⁴¹” (MERSENNE, 1636: II 239).

Como dito anteriormente, Mersenne não indica as fundamentais dos quatro tamanhos que apresenta na sua gravura. É certo que na página 238 apresenta um instrumento com uma aparência distinta do set acima reproduzido⁴² e relaciona-o com uma tabela de dedilhações correspondentes a um instrumento em *c'* com a extensão de duas oitavas e dedilhações semelhantes às de *Jambe de Fer*, e portanto característica de instrumento com uma fura mais marcadamente cónica. No entanto, este instrumento não é necessariamente o que falta no pequeno jogo; a sua função parece ser a de, juntamente com a tabela de dedilhações, fornecer um modelo de funcionamento transferível para todos os outros tamanhos. O início do penúltimo parágrafo é bastante claro quanto a este aspecto: “Não é necessário falar da sua tabulatura [das flautas que formam o pequeno e grande jogo] pois esta é regulada de acordo com a precedente⁴³ (...)” (MERSENNE, 1636: II 240)

⁴¹ “Quant à la grande, ie l’oste & la transporte en OQ, afin que l’on considere tous ses ressorts à decouvert, & que nos Facteurs en puissent faire de semblables.” (MERSENNE, 1636: II 239)

⁴² Curiosamente, ou talvez não, o instrumento reproduzido apresenta características muito semelhantes aos sobreviventes do construtor de Lyon Claude Rafi († 1553): um exterior cilíndrico, um longo porta-vento e uma janela comprida.

⁴³ “Il n’est pás necessaire de parler de leur tablature, parce qu’elle se regle selon la precedent (...)”. (MERSENNE, 1636: II 240)

des Instrumens à vent.

La tablature monstre clairement combien il faut boucher ou deboucher de trous pour faire tous les autres tons, & l'estenduë de cet instrument, qui est d'une Quinzième, comme celle du Flageoller, encore que quelques-uns ne luy donnent qu'une Treizième d'estenduë. Mais il faut remarquer que l'on peut sonner un air, ou une chanson sur la Flûte douce, & en mesme temps chanter le chant de la Basse, sans toutesfois articuler les voix, car le vent qui sort de la bouche en chantant est capable de faire sonner la Flûte, de sorte qu'un seul homme peut faire un Duo.

Les grandes Flûtes qui suivent ont esté enuoyées d'Angleterre à l'un de nos Rois. Mais j'ay fait graver deux jeux differents dans cette planche, à sçavoir le petit jeu composé des trois Flûtes A B, & C D, dont les tampons & le lieu par où entre le vent se voyent aux figures K & G, & ont cachés sous les boîtes A & C. La assise de ce petit jeu A B sert de Dessus au grand jeu, qui commence où l'autre finit. Il n'est pas nécessaire de marquer ou d'expliquer les trous, parce qu'ils sont icy representez au naturel, dont les blancs sont entiere.

Or les plus grandes ont des boîtes, afin d'enfermer les clefs, sans lesquelles on ne peut fermer les trous, à raison que les doigts de la main ne peuvent avoir une si grande estenduë: c'est pourquoy la Basse B a la clef f, laquelle on presse avec le petit doigt pour ouvrir le trou qui est sous la boîte vis à vis de g. Mais la Basse du grand jeu L N a trois boîtes, à sçavoir la plus grande Y Z, & les deux autres b, c. Quant à la grande, ie l'oste & la transporte en O Q, afin que l'on considere tous les ressorts à decouvert, & que nos acteurs en puissent faire de semblables. Q monstrent la disposition des deux clefs qui paroissent au haut de la boîte Z, & selon que le petit doigt presse la première ou la seconde, le trou S ou T s'ouvrent pour faire leurs sons. V & X

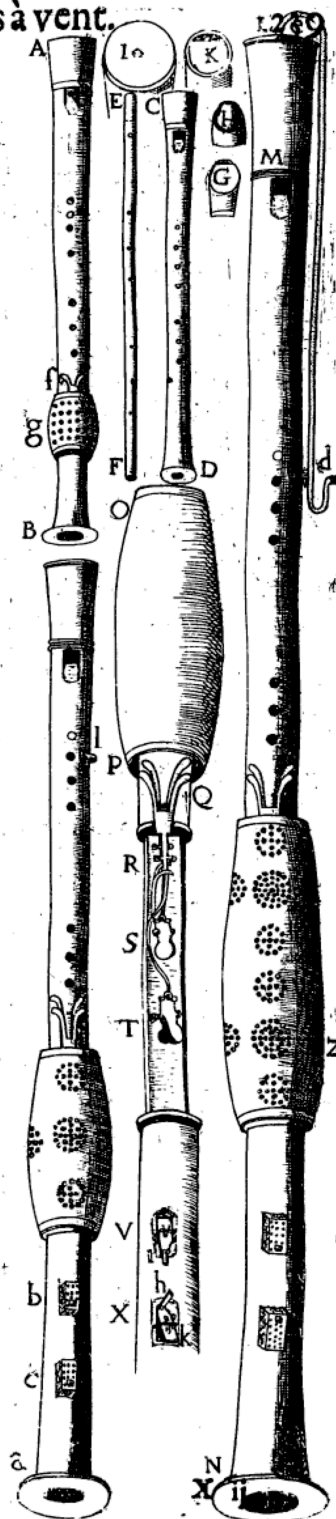


Imagem 21. Representação de flautas em *Harmonie Universelle* (MERSENNE 1636: II 239)

238

Liure Cinquiesme

de la Basse : car la Haute-contre n'est pas differente de la Taille, d'autant que l'estendue de l'une suffit pour faire les deux parties, comme il arriue à plusieurs autres instrumens à vent & à chordes.

Or ces Flustes font le petit ieu, comme celles qui suiuront apres font le grand ieu, mais elles se peuvent toutes accorder ensemble, comme font les grands & les petits ieux des Orgues.

Quant à leur estendue & leur tablature qui suit tant par *b mol* que par *quarre*, elle n'est pas plus difficile que celle du Flageolet, car chaque petite ligne perpendiculaire, qui tombe sur les lignes de Musique, montre les trous qu'il faut boucher pour faire les sons representez par les notes qui sont vis à vis : & les zero ou les lettres *o* signifient les trous debouchez, & quand ils sont pochez ou noirs, il les faut boucher. Je donneray seulement vn ou deux exemples pour faire entendre cette pratique, dont le premier sert pour l'*V T*, ou pour le *R E* de *Gre sol ut*, que l'on fait en bouchant les quatre premiers trous & le septiesme, & en ouurant les autres. Et pour faire le *F A* qui est plus haut d'une Quarte, l'on bouche seulement le premier, le troisieme & le septiesme : comme pour faire le *S O L* qui suit, l'on bouche seulement le troisieme & le septiesme trou.

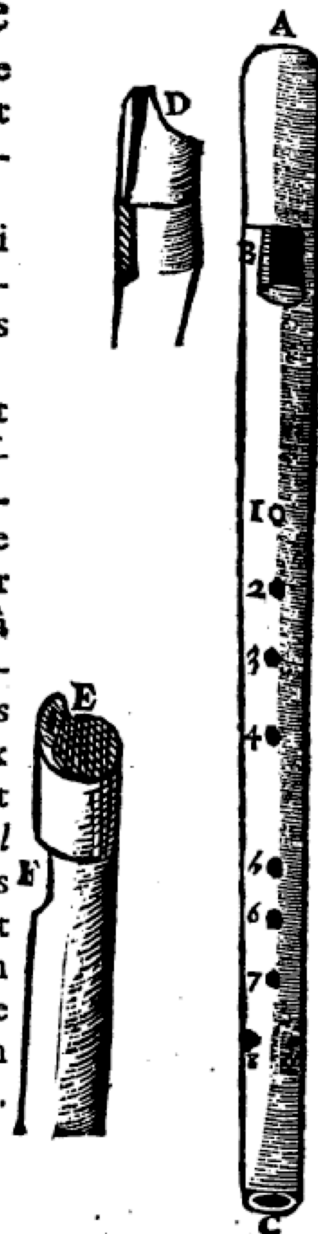
Tablature de la Fluste à neuf trous.

Imagem 22. Representação de flauta em *Harmonie Universelle* (MERSENNE 1636 II 238)

Mersenne é bastante vago ou mesmo omissa quanto à relação entre dedilhações, partes polifónicas e claves associadas (ao contrário dos seus antecessores) nem explica a curiosa declaração feita *en passant* de que o grande e pequeno jogo podem ser utilizados em conjunto (ao contrário de Praetorius que aponta circunstâncias mais adequadas ao emprego das combinações

graves e agudas). Não refere também uma terceira combinação de flautas possibilitada pelo seu consort, um “moyenne ieu” formado pelos três tamanhos intermédios e que é uma das combinações mencionada por Praetorius. É preciso porém recordar que Mersenne não é apenas um teórico musical mas também (talvez sobretudo) um teólogo, filósofo e matemático. Hoje frequentemente referido como “o pai da acústica”, o seu interesse pelos instrumentos é mais organológico que prático, evidente na extensiva descrição física dos instrumentos (indicando, por exemplo, as dimensões e o seu funcionamento mecânico) e fornecendo muito poucas informações sobre contextos e circunstâncias da sua utilização prática.

implicações práticas

Sem excepção, toda a tratadística do século XVI nos explica que o *consort* de flautas é constituído por instrumentos separados por quintas. Uma obra a 4 vozes seria executada com 4 instrumentos de 3 tamanhos diferentes, duplicando-se o tamanho do meio, numa combinação que designamos por Fccg. Uma excepção a esta regra é referida por Cardanus (1546), indicando que as obras que apresentam problemas de extensão deverão ser tocadas em 4 instrumentos diferentes, numa combinação que designamos Fcgd’. No capítulo IV CLAVES E TRANSPOSIÇÕES iremos investigar estas circunstâncias e explicar como a sua prática é regulada.

Os tamanhos referidos na tratadística do século XVI são virtuais, isto é, referem-se a tamanhos relativos e não absolutos. A nomenclatura de um instrumento não depende do seu tamanho mas simplesmente da parte polifónica associada. Uma flauta alto é a que toca a linha do *altus*, uma tenor é que toca a linha do *tenor*. Este aspecto é evidente nas tabelas de dedilhações e em especial na gravura de *Musica instrumentalis deudsch* (ver Imagem 17). Os instrumentos poderão ser de qualquer tamanho (e a análise que faremos de seguida mostra-nos que efectivamente eram de muitos tamanhos) desde que se encontram organizados por quintas.

A tratadística do século XVII, nomeadamente os tratados de Praetorius e Mersenne, traz-nos três importantes novidades. A primeira é a referência a tamanhos absolutos e não relativos. Praetorius refere 9 tamanhos, Mersenne 5. O segundo aspecto relaciona-se com a forma de organizar os tamanhos de forma a obter registos diferentes. Praetorius apresenta 4 soluções e Mersenne 2 (a que chama *grand jeu* e *petit jeu*). Sublinhemos que apesar de se tratar de fenómenos de transposição do ponto de vista acústico, não existe uma transposição para o executante já que as dedilhações a usar em qualquer dos casos são sempre as mesmas. O terceiro

aspecto prende-se com o aparecimento de uma nova combinação que alterna quartas e quintas e que aqui designamos Fcfc'. A relação directa desta nova combinação com uma mudança das combinações de claves frequentes será explicada no capítulo IV CLAVES E TRANSPOSIÇÕES.

2.5 instrumentos sobreviventes

Iremos agora analisar os instrumentos sobreviventes, afim de os confrontar com as informações que nos chegam da documentação teórica. Podemos antecipar dois resultados possíveis: 1. Os instrumentos confirmam a tratadística e nesse caso teremos uma ideia muito clara de quais são as opções para a prática interpretativa; 2. os instrumentos contradizem a informação teórica e nesse caso teremos de especular sobre as razões para tal desfazamento.

pitch chaos

Alguns conjuntos de instrumentos sobreviventes merecem especial análise à luz das questões desenvolvidas nos pontos anteriores. Como vimos, a tratadística do Renascimento que refere a prática da polifonia em flautas é muito clara ao descrever famílias com os tamanhos separados por quintas, pelo que seria de esperar que os instrumentos sobreviventes fornecessem uma clara demonstração dessa regulamentação.

A realidade é bem mais complexa do que gostaríamos e baralhada por muitas incertezas. Em primeiro lugar, não sabemos em que medida as quase duas centenas de instrumentos sobreviventes representam estatisticamente uma proporção aproximada da totalidade dos originais; na realidade sabemos que tal é muito improvável e já explicámos a razão pelas quais sobrevivem tantos instrumentos de grandes dimensões em relação aos de pequena (ver pag. 65). Em segundo lugar, a diversidade de diapasões no século XVI não permite definir as fundamentais absolutas dos originais (podemos mesmo questionar se esse conceito existiria); inclusive instrumentos que sabemos oriundos da mesma oficina apresentam tantas variantes de afinação que não aparentam ter qualquer lógica, o que levou Peter Van Heyghen a cunhar a expressão "Pitch Chaos" (VAN HEYGHEN 2005: 258). Em terceiro lugar, os originais estão dispersos hoje por dezenas de colecções diferentes em todo o mundo e são poucos os casos em

que podemos estabelecer com relativa segurança que determinados instrumentos fariam parte do mesmo *set* original.

factores de ponderação

Na confrontação entre todos os instrumentos realizada em 2.2 podemos observar uma agregação dos instrumentos em torno de determinadas notas e podemos efectivamente encontrar relações de quintas entre clusters (mas também de quarta e de segunda). Mas fazer uma comparação *tout-court* pode não ser a melhor estratégia para uma conclusão mais sólida. Misturar instrumentos do início do século XVI com o início do século XVII, de construtores diferentes, de locais diferentes parece ser um convite a mergulhar no *pitch chaos* de Van Heyghen.

Optámos pois por seguir uma linha com mais factores de ponderação. Sendo que uma parte muito significativa dos instrumentos sobreviventes possuem marcas de fogo que representam os seus construtores, dividiremos o nosso acervo em famílias de marcas e daremos relevância às colecções actuais que permitem formar conjuntos. A probabilidade dos instrumentos serem oriundos da mesma oficina (ou do mesmo artesão) e terem originalmente pertencido ao mesmo *set* será um factor muito determinante para a compreensão da organização dos tamanhos.

Apesar do nosso critério ser relativamente restrito (seremos forçados a ignorar os cerca de 25 instrumentos sem qualquer marca de fogo e as marcas que não apresentam variedade de tamanhos suficientes para se tentar uma organização), a nossa análise englobará mais de uma centena de flautas, cerca de metade das originais, e ainda quatro caixas, o que representa uma amostra considerável.

Todas as informações de carácter organológico foram obtidas a partir da compilação de dados realizada por Adrian Brown e consultável a partir do seu site www.adrianbrown.org/database

2.5.1 HIES/HIERS

O primeiro caso é o de doze instrumentos marcados HIES e HIERS que sobrevivem hoje no Kunsthistorisches Museum (KHM) de Viena. As semelhanças entre as marcas HIERS e HIES

e as características dos instrumentos tornam óbvio que são instrumentos provenientes da mesma oficina⁴⁴, ainda que possam representar gerações diferentes de artesões, ou inclusive modelos diferentes (os mais graves são marcados HIES, enquanto os mais agudos HIERS).

Parece também bastante claro que ambas marcas indicam o nome Hieronimus; resta saber a que Hieronimus se referem. A possibilidade mais forte seria tratar-se de Jeronimo Bassano, não fosse este um dos membros da mais reputada família de construtores e executantes de instrumentos de sopro do século XVI. No entanto há fortes indícios de que a marca dos Bassano seria outra, um conjunto de !! estilizados e que são correntemente designados de “pé de coelho” ou “orelhas de coelho”. Registos venezianos do século XVI referindo um misterioso Hieronimo de li flauti (LASOCKI 1993: 117) e uma ligação entre a marca HIES/HIERS e um certo Hieronymus Solonbron, presumivelmente activo em Veneza no final do século XVI, terão sido encontrada por Armando Fabione. Na falta de qualquer registo sobre esse dado, contactamos o sr. Fabione por telefone, que nos disse ter encontrado há muitos anos atrás registos venezianos com tal ligação; no entanto não se recorda onde nem que circunstância encontrou esses registos nem foi capaz de nos dar qualquer tipo de informação que pudesse esclarecer essa indicação.



Imagens 23 e 24. Marcas HIES e HIERS em SAM 161 e SAM 132 (Kunsthistorisches Museum Vienna)

Os doze instrumentos HIES/HIERS do KHM estão distribuídos da seguinte maneira, tomando como referência um diapasão A+1:

⁴⁴ Segundo Adrian Brown (comunicação privada), a mesma ferramenta terá sido utilizada para realizar a fura dos bassets HIES de Vienna e um basset HIERS descoberto recentemente na cidade de Sibiu (Roménia).

- 1 Grande Baixo em F (SAM 169, marcado HIES), 3 Baixos em c (SAM 166, 167 e 168, marcados HIES)
- 4 Bassets em g (SAM 161 E 162, marcados HIES; SAM 159 e 160, marcados HIERS)
- 3 tenores em d' (SAM 142, 143 e 144, marcados HIERS)
- 1 alto em a" (SAM 132, marcado HIERS).

A semelhança entre este conjunto e o descrito por Marin Mersenne é óbvia. Temos cinco tamanhos diferentes, separados por quintas; nos extremos encontramos apenas um instrumento, mas no meio os tamanhos são duplicados ou triplicados. Na polifonia renascentista a quatro partes, as vozes intermédias (o *altus* e o *tenor*) possuem âmbitos muito próximos e na prática em flautas são realizados por instrumentos idênticos. A polifonia a mais vozes é pensada normalmente agregando vozes semelhantes às existentes, em vez de se alargar o âmbito da composição, o que acontece raramente. O mais frequente é o *quintus* ser uma voz de registo semelhante ao *altus* ou *tenor*; por essa razão, possuir triplicados dos instrumentos intermédios é especialmente útil quando se pretendem realizar obras a mais de quatro vozes.

Para além deste conjunto dos instrumentos, o KHM possui na sua colecção uma caixa para flautas (SAM 170) que parece estar relacionada directamente com o set HIERS. Este objecto seria o estojo original dos 2 bassets, 3 tenores e do alto acima descritos e contém ainda dois espaços adicionais para instrumentos desaparecidos: um alto igual ao já descrito e uma flauta mais pequena que, a julgar pela dimensão do compartimento, seria um soprano afinado uma quinta acima dos altos (BROWN 2005b: 92).

Esta caixa permite-nos obter algumas informações adicionais:

1. Embora efectivamente os instrumentos HIES e HIERS possuam muitas características em comum (incluindo o facto muito relevante de que funcionam exactamente no mesmo diapasão e podem ser usados em conjunto), as diferenças de marcas, tamanhos e o facto de haver uma caixa apenas para os instrumentos HIERS, parece indicar que se tratam, pelo menos para o(s) construtor(es), de sets diferentes.

2. O tamanho adicional (o soprano em d") sai fora do esquema de Mersenne, mas é um tamanho referido por Praetorius e insere-se dentro da lógica de quintas.
3. Um conjunto de oito instrumentos de quatro tamanhos diferentes garante a execução de praticamente todo o repertório polifónico do século XVI, mesmo das obras a 7 ou 8 partes.
4. Este conjunto permite realizar a combinação Fccg em dois registos diferentes (excluindo o instrumento mais grave ou o mais agudo) e ainda a combinação Fcgd'

Uma possibilidade meramente especulativa é a dos instrumentos HIES terem sido adquiridos posteriormente aos HIERS, com a intenção de complementar este *set* e de possibilitar a realização de registos adicionais.

Outro set de três instrumentos marcados HIES foi descoberto recentemente no Muzeul de Istorie de Sibiu, Roménia (BALI 2007). Trata-se de um Grande Baixo em F (nº de inventário 1078), um Baixo em c (1072) e um Basset em g (1102), se tomarmos como referência o diapasão A+1. Mais uma vez encontramos expressa a lógica das quintas, embora possa ser admitida a existência de um segundo Baixo em c (que poderá muito bem ter sido extraviado em quase cinco séculos) afim de colmatar esta lacuna.

Um último instrumento marcado HIES, um Basset em g afinado a A+1 (fundamental estimada, já que o instrumento está danificado) sobrevive na Biblioteca Capitolare di Verona (nº de inventário 2).

2.5.2 !! (*Bassano*)

A marca de fogo !! (em inúmeras variantes), muitas vezes chamada de "pés de coelho" ou "orelhas de coelho", é de longe a mais frequentemente encontrada em instrumentos de sopro de madeira do século XVI, sendo ostentada por 50 flautas e uma caixa. Estudos de David Lasocki (1983) e Maggie Lyndon-Jones (1987, 1999) demonstram a ligação da marca à família veneziana Bassano, a mais famosa das famílias de executantes e artesãos de instrumentos de sopro e cuja reputação levou a Henrique VIII a contratá-los como instrumentistas da sua corte, formando assim o primeiro consort de flautas profissional de que temos registo. O estudo exaustivo de Maggie Lyndon-Jones (1999) cataloga mais de vinte variantes da marca

(encontramos pelo menos nove delas em flautas, que adiante serão distinguidas pela abreviatura ML-J type x) e determina uma cronologia aproximada das diversas variantes.



Imagens 25 e 26. Marcas !! em SAM 146 e SAM 147 (Kunsthistorisches Museum Vienna)

As marcas encontram-se assinaladas isoladamente ou em grupos de dois ou três !!, normalmente abaixo da janela e no pé. No entanto, nem sempre as marcações na janela e pé coincidem em termos de número. A repetição da marca de fogo é geralmente interpretada como a assinatura de um segunda ou terceira geração de construtores; apesar de Nickel ter demonstrado que tal se verifica no caso dos Schnitzers (NICKEL 1977), não há porém dados seguros que mostrem esse ser o caso de outros construtores. Mas como são vários os Bassano que sabemos ligados à construção e execução de instrumentos de sopro, todos membros da mesma família mas não necessariamente gerações sucessivas, parece bastante possível que a repetição distinga membros da família. Maggie Lyndon Jones é da opinião que a “variedade em forma, tamanho, quantidade e disposição e os próprios instrumentos reflectem o facto de terem sido feitos por muitos diferentes artesãos”. (LYNDON-JONES 1999: 261)

Antes de analisar 35 das 50 flautas sobreviventes (as restantes não podem ser associadas a conjuntos) e uma caixa, descreveremos resumidamente as características essenciais das variantes das marcas que ostentam (LYNDON-JONES 1999: 244-259):

- type A: surge em grupos de um, dois e três !! e datará de 1530-1560 (pelo menos são seguramente anteriores a 1628)
- type B: muito semelhantes ao type A, será do período 1559-1608 e aparece em grupos de dois ou três !!;
- type F: possivelmente realizada com a mesma ferramenta da marca D (que apenas aparece em cornetos e portanto encontra-se em pele e não em madeira), sem data e aparece em grupos de dois ou três !!;

- type G: sempre em grupos de dois !!, datará de *ante* 1528;
- type H: sempre em grupos de dois !!, datará de *ante* 1569;
- type J; muito semelhante à marca B, ca. 1580;
- type L: datada de ca. 1604;
- type P: instrumentos de construção pobre

O primeiro set marcado !! a merecer a nossa atenção reside no KHM de Viena e apresenta três variantes da marca. Sete dos instrumentos apresentam a marca !! uma vez, dois apresentam a marca !! duas vezes e os restantes dois apresentam a marca !! três vezes.

Se organizarmos estes onze instrumentos de acordo com as suas fundamentais e tomarmos como referência o diapasão A0 temos:

- 1 Basset em f (!! ML-J type J, SAM 165)
- 1 Basset em f# (!! ML-J type B, SAM 164)
- 1 Basset em g# (!! ML-J tipo não classificado, SAM 158)
- 1 Basset em c#' (!! ML-J type F, SAM 363) Este é um instrumento de tamanho de uma flauta tenor mas que tem uma chave
- 3 Tenores em c#' (!! ML-J type A, SAM 149; !! ML-J type A, SAM 150; !! ML-J tipo não classificado, 151)
- 1 Tenor em d# (!! ML-J type A, SAM 146)
- 1 Tenor em e' (!! ML-J tipo não classificado, SAM 147)
- 1 Alto em f (!! ML-J tipo não classificado, SAM 138)
- 1 Alto em g#' (!! ML-J type A, SAM 135)

Uma leitura destes dados não é tão linear como nos casos apresentados anteriormente. O primeiro aspecto que podemos sublinhar é a existência de 4 instrumentos em c#'. Se tomarmos este núcleo de instrumentos como eixo de referência para a nossa combinação Fccg', podemos efectivamente construir um consort de quatro instrumentos usando o basset em f# e o alto em g#'. Uma relação de quinta existe também entre o basset em g# e o tenor em d#'. E não podemos estabelecer mais relações de quintas.

Se tentarmos procurar relações de quarta, efectivamente as encontraremos entre os instrumentos em g[#] e c[#] e entre os instrumentos em d[#] e g[#], mas não possível realizar uma combinação Fcfc'. Duas hipóteses podem avançadas para esta discordância: 1. a mais óbvia é de que pertençam a sets que não se encontram hoje completos, faltando os restantes membros da família (as diferentes variantes das marcas podem assim o indicar); 2. os instrumentos em g[#] e d[#] poderiam servir de tamanhos adicionais destinados a executar partes que não encaixem no âmbito do instrumento (MYERS 2005: 39).

Restam-nos os instrumentos em f, que claramente não poderiam caber nesta segunda hipótese, já que não verdadeiramente possível compatibilizar instrumentos separados por cerca de meio tom. Podermos assumir que são membros de outras famílias ou instrumentos isolados, não destinados a serem usados em consort. Nos dias de hoje, quando consultamos a lista de um construtor de flautas, há uma separação clara entre instrumentos “solistas” e instrumentos de *consort*. Na realidade não há qualquer tipo de indício que tal distinção fosse feita nos séculos XVI e XVII, embora ambas as práticas estejam exaustivamente documentadas.

Felizmente para nós, o KHM parece ser uma fonte inesgotável de objectos relacionados com a prática musical e nele encontramos os restos de uma caixa (SAM 171) destinada a conter quatro flautas. A tampa da caixa permanece intacta (o resto terá sido danificado após 1920) e possui uma marca de fogo !! (!! ML-J type A) aparentemente realizada com o mesmo utensílio da marca da flauta SAM 135. Algumas medições podem ser realizadas com os pedaços de couro que restam e recorrendo a fotografias realizadas aquando de um catálogo em 1920 (SCHLOSSER 1920) e que mostram a caixa intacta. É conclusão de Adrian Brown que o estojo conteria um instrumento em c', dois em g' e um em d'', se tomarmos como referência um diapasão A+1 (BROWN 2005b: 93). Mais uma vez a lógica das quintas confirma-se e é curioso notar que este consort parece representar os “serviços mínimos” da prática polifónica a quatro partes: apenas 4 instrumentos, de tamanhos reduzidos (que dispensariam qualquer parte metálica) e portanto bastante económicos.

Outros onze instrumentos marcados !! estão na Accademia Filarmonica di Verona, instituição que remonta a 1543 e que desde então nunca interrompeu a sua actividade musical. Os instrumentos !! de Verona podem remontar às primeiras décadas da fundação da Accademia, conforme parecem indicar diversos registos burocráticos da Accademia (LASOCKI 2004 e

PASQUALE 1998), que referem a aquisição e utilização de conjuntos de flautas em diversas ocasiões. Os seguintes itens constam de um inventário de 1585:

Conjunto maior de 22 flautas com 3 bocais em latão, falta uma flauta
4 flautas numa caixa grande com um bocal de latão para o baixo, faltam 7 flautas
8 flautas numa caixa media, faltam 2 flautas⁴⁵ (LASOCKI 2004: 49)

Organizando os onze instrumentos sobreviventes de acordo com os tamanhos, e estabelecendo como ponto de referência o diapasão A+1, resulta o seguinte:

- 2 Grandes Baixos em F, (marca !! ML-J type G, nº de inventário 13.242; marca !! ML-J type A, nº 13.243,). O instrumento 13.243 tem uma fundamental um pouco mais baixa que o instrumento 13.242, no entanto sofreu uma reparação no lábio (provavelmente da época) enquanto o outro está bastante desafinado, pelo que uma comparação é difícil (BROWN, comunicação pessoal).
- 3 Baixos, em bb (marca !! ML-J type H, nº 13.244; !! ML-J type G, nº 13.245; !! ML-J type G, nº 13.246). Os instrumentos 13.245 e 13.246 seriam parte do mesmo consort, e o 13.244 estaria emparelhado com o basset 13.254 referido mais adiante (BROWN, comunicação pessoal).
- 6 Bassets em f (marca !! ML-J type A , nº 13.249; marca !! ML-J type G, nº 13.250; marca !! ML-J type G, nº 13.251; !! ML-J type G, nº 13.252; !! ML-J type G, nº 13.253; !! ML-J type H nº 13.254). O instrumento nº 13.249 é um baixo com chaves de extensão e toca ligeiramente abaixo dos instrumentos com a marca !! ML-J type G. Do mesmo modo, o instrumento nº 13.254 está afinado mais alto que os restantes e emparelha com o Baixo 13.244.

⁴⁵ "Flauti copia maggiore in sua cassa con bochini d'othono 3 no 22 manca uno flauto
Flauti in cassa grande con bochino d'othono per q.o basso no 4 mancavi flauti 7
Flauti in cassa mezana no 8 mancavi flauti 2" (LASOCKI 2004: 49)

Os sete instrumentos com a marca !! ML-J type G mostram-nos uma relação Fcf que escapa ao princípio da sucessão de quintas. Trata-se exactamente da mesma circunstância descrita por Preatorius (1619), quando no seu *Theatrum Instrumentorum* representa a mais grave das flautas distanciada de uma quarta e não de uma quinta em relação ao tamanho seguinte, pelas razões que anteriormente foram avançadas. Não é difícil imaginar que os restantes quinze instrumentos tenham sido extraviados ao longo dos séculos, visto que seriam precisamente os tamanhos mais pequenos e que já nos inventários de 1585 e de 1628 se fazem referência a flautas em falta e caixas vazias.

Um conjunto de quatro instrumentos com a marca !! ML-J type A encontra-se actualmente no Museo degli strumenti musicali em Roma. Considerando o diapasão A+1, os instrumentos são os seguintes:

- 1 Baixo em bb (nº 718)
- 1 Basset com extensão em f (nº 719)
- 1 Basset em f (nº 720)
- 1 Tenor em c' (nº 717)
-

De novo, encontramos a lógica das quintas em forte evidência. Notemos que os instrumentos marca !! ML-J type A de Vienna poderiam ser utilizados juntamente com este set, já que o diapasão é o mesmo; se assim o fizéssemos teríamos uma interessante combinação bb, f, c', (d'), g'. Se a isto juntássemos o soprano em d'' que faltará na caixa SAM 171, resultaria uma bela combinação de 5 tamanhos diferentes (com um sexto tamanho adicional, o tenor em d') apta a executar a combinação Fcg em três registos, e a combinação Fcgd' em dois.

Em Bolonha, no Museu della Musica, encontramos quatro instrumentos marcados !! ML-J type A e !! ML-J type L. Mais uma vez considerando o diapasão A+1, temos:

- 1 Basset em g (!! ML-J type L nº 1830). Este instrumento foi bastante modificado, presumivelmente no barroco, pelo que este diapasão é estimado como sendo o original.
- 2 Bassets em f (!! ML-J type A, nºs 1815 e 1768)

- 1 Tenor em c' (!! ML-J type A, nº 1839) Também este instrumento foi bastante modificado, presumivelmente no barroco, pelo que este diapasão é estimado como sendo o original.

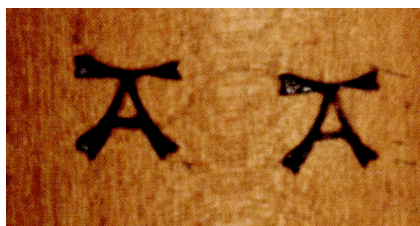
Não é possível tirar conclusões deste *set*, visto que dois destes instrumentos sofreram modificações significativas. No entanto, sublinhemos que os instrumentos com a marca !! ML-J type A estão separados por uma quinta e o seu diapasão concorda com os instrumentos de Viena e Roma com a mesma variante da marca.

Também um conjunto de cinco instrumentos residentes no Musée Instrumental de Bruxelas não possui variedade de tamanhos suficiente para realizar um consort mas segue a lógica das quintas. Sempre considerando o diapasão A+1, os instrumentos são:

- 1 Tenor em c' (!! ML-J tipo não classificado, M1025)
- 2 Bassets em f (!! ML-J type A, nºs 4357 e 4358)
- 2 Bassets em f (!! ML-J type H, nº M1033 e !! ML-J type P, nº M2345). Distinguimos estes dois bassets dos anteriores pois o *voicing* é pensado de maneira diferente, com a janela e o porta-vento virados para o executante.

2.5.3 ÂÂ (*Schnitzer*)

O caso seguinte que abordaremos é o de três flautas de marca ÂÂ, associada à família de construtores de instrumentos de sopro de Nuremberga Schnitzer (NICKEL 1971) e que se encontra representada nos diagramas de *Opera Intitulata Fontegara* (GANASSI 1535: [p. 9]).



Imagens 27 e 28 Marcas ÂÂ em SAM 152 e *Opera Intitulata Fontegara* (GANASSI 1535: [p. 9])

Este conjunto encontra-se em Merano, no Landesfürstlicher Burg der Stadt, e de acordo com as fundamentais referenciadas a A+1 temos:

- 1 Baixo em c (nº de inventário 6854)
- 1 Basset em g (nº 6851)
- 1 Tenor em d' (nº 6858)

São nove as flautas de marca ÂÂ que chegaram aos nossos dias e Merano é a única colecção que possui mais de dois destes instrumentos. No Musée Instrumental de Bruxelas encontraram-se dois bassets (M1032 e M1034) mas em fundamentais que não podem ser relacionadas (distam cerca de $\frac{3}{4}$ de tom). No KHM de Vienna (ainda!) residem dois bassets (SAM 142 e SAM 170, este último um instrumento de tamanho de uma flauta tenor mas com fontanela) que se calcula estarem distanciados por uma quarta (aparentemente, pois falta o bloco de um dos instrumentos o que não permite produzir som); no entanto é bastante claro, pelas decorações que ostentam, que estes instrumentos não foram realizados no âmbito do mesmo set.

Embora as conclusões que aqui podemos tirar não sejam tão lineares como na análise dos instrumentos HIES/HIERS e !, os Schnitzer de Merano parecem confirmar a prevalência da lógica das quintas.

2.5.4 ♣ (*von Schrattenbach*)

Os instrumentos marcados com um trevo representam também uma percentagem considerável dos exemplares sobreviventes, 21 no total, 19 marcadas com dois trevos e 2 com um apenas. Esta marca está directamente ligada ao construtor Rauch von Schrattenbach (VON HEUNE, 1974 e MONTAGU 1988) e também ela é representada em *Opera Intitulata Fontegara* (GANASSI 1535: [p. 9]).

É curioso notar que das três marcas de construtores representadas por Ganassi, duas correspondem a instrumentos com uma representação estatística muito relevante nos exemplares sobreviventes. A terceira marca, um B, é totalmente desconhecida até à data (há apenas um basset em Lisboa cuja marca aparenta um B ou um R gótico invertido, mas que em nada se assemelha ao B assinalado por Ganassi). No entanto, é preciso não esquecer que Ganassi é veneziano e também é veneziana a mais proeminente família de construtores e instrumentistas de sopros do século XVI: os Bassano, cuja marca seria um !!. Não seria pois assim tão absurdo que Ganassi, para uma hipotética comodidade do seu leitor, optasse por representar os famosos Bassano pela inicial e os construtores alemães, cujos nomes seriam seguramente pouco conhecidos, pelas suas marcas de fogo.



Imagem 29. Marca ♣ em *Opera Intitulata Fontegara* (GANASSI 1535: [p. 9])



Imagem 30. Marca ♣ em SAM 624 (Kunsthistorisches Museum Vienna)



Imagem 31. Marca B em *Opera Intitulata Fontegara* (GANASSI 1535: [p. 8]), presumivelmente indicando Bassano

Das 21 flautas ligadas ao workshop de Rauch von Schrattenbach, um conjunto de cinco instrumentos merece especial atenção. São “flautas coluna”, instrumentos cuja fura se encontra dobrada como nos fagotes, que se tocam apoiados numa mesa e que têm um âmbito muito grave para as suas dimensões. Dois inventários aludem a instrumentos deste tipo, embora não seja evidente que o segundo se refira a flautas, podendo tratar-se de outro tipo de instrumentos de sopro (LASOCKI 2004: 54).

1566, Habsburgo

Um conjunto de nove flautas coluna numa caixa preta revestida a couro⁴⁶ (LASOCKI 2004: 32-33)

1589, Estugarda

Um consort de colunas de madeira castanha, consistindo em 10 itens, que Antoine Cosseau construiu, nomeadamente, dois pequenos sopranos, dois sopranos cerca de uma quarta acima ou abaixo, dois altos, dois tenores com chaves em latão, dois grandes baixos mas um é apenas um protótipo embora possa ser usado⁴⁷ (LASOCKI 2004: 54)

Quanto aos instrumentos sobreviventes, estão dispersos por quatro colecções: Musée Instrumental de Bruxelas, Historisches Museum de Frankfurt, Musée de la Musique de Paris e H. Iino (colecção privada, em Tóquio). Apesar disso, por apresentarem características muito distintas serão considerados como um set. Assim sendo, tomando como referência o diapasão A0, temos a seguinte distribuição:

- 1 Baixo em eb (Paris E.127)
- 1 Basset em bb' (Paris E.691)

⁴⁶ “One set of nine columnar recorders in a black case covered with leather.” Original em alemão, traduzido do inglês a partir de LASOCKI 2004: 32-33 “

⁴⁷ “A consort of collonen of brown wood, consisting of ten items, which Antoine Cousseau made, namely, two small discants, two discants around a fourth higher or lower, two altos, two tenors with brass keys, two large basses, but one is only a prototype but also can be used.” Original em alemão, traduzido do inglês a partir de LASOCKI 2004: 54

- 2 Altos em f (Bruxelas M189 e Tokyo s/n)
- 1 Soprano em c" (Frankurt X4260 (121))



Imagem 32. flauta coluna E.127 (Musée de la Musique, Paris)

Consideremos agora os restantes instrumentos marcados com um ou dois trevos. Como nenhuma das colecções permite a realização de um *consort*, iremos abordar todos conjuntamente, discriminando as suas localizações. O diapasão de referência será A+1.

- 1 Grande Baixo em F com chaves de extensão, dois trevos (Antuérpia, Vleeshuis Museum de, nº134 (VH2111))
- 1 Baixo em c com chaves de extensão, dois trevos (Munique, Bayerisches Nationalmuseum, nº 180/43)
- 4 Baixos em c, dois trevos (Bruxelas, Musée Instrumental, M188; Verona, Accademia Filarmónica, nº 13.247; Verona, Accademia Filarmónica, nº 13.248; Munique, Bayerisches Nationalmuseum, nº 174/37)
- 1 Baixo em d, dois trevos (Bruxelas, Musée Instrumental, M440)
- 1 Basset em g, um trevo (Paris, Musée de la Musique, E.365)
- 3 Bassets em g, dois trevos (Nuremberga, Germanisches Nationalmuseum, MR212; Modena, Museo Cívico, SM 24-1981; Salisburgo, Museum Carolino Augusteum, M244)
- 1 Basset em bb', marca HD e um trevo (KHM, SAM 624). Este instrumento é um caso particular pois possui a marca HD junto da janela e na parte inferior do pé encontra-se um trevo.
- 3 Bassets em a' (dois em Merano, Landesfürstlicher Burg der Stadt Merano, nºs 6852 e 6853; Paris, E.303)
- 1 Basset em b', um trevo (Celle, colecção privada de dr. Moeck); também este instrumento se destaca dos restantes por ser construído em materiais muito caros: marfim e com uma chave de prata. É altamente improvável que pertença a um set.
- 1 Tenor em d', dois trevos (Roma, Museo degli strumenti musicali, nº 716)

Mais uma vez, encontramos a lógica das quintas expressa de forma bastante evidente na análise destes sets. As flautas coluna articulam-se sem excepção nesse esquema. A tabela seguinte esclarece a organização das restantes; dela foram retirados os Bassets em bb' e b' por apresentarem características exclusivas já enunciadas.

Grande Baixo	Baixo		Basset		Tenor
F	c	d	G	a'	d'
1	4	1	4	3	1

Tabela 5. Organização das flautas com marca ♣

Em primeiro lugar deveremos notar que apenas nos tamanhos intermédios encontramos duas fundamentais diferentes e que há relação de quinta na correspondência estatística (aos 4 baixos em c correspondem 4 bassets em g, ao baixo em d correspondem 3 baixos em a'). Mas são os tamanhos extremos (apesar de representados por apenas um instrumento cada) que nos convencem de uma articulação em quintas, ao permitirem construir um consort de quatro tamanhos, apto a executar a combinação Fccg' em dois registos diferentes e ainda a combinação Fcg'd''.

Não se pretende concluir que estes dez instrumentos fariam parte do mesmo set. A sua dispersão por colecções tão díspares torna muito improvável que a sua localização original fosse a mesma. No entanto são todos provenientes da mesma oficina, realizados pelo(s) mesmo(s) artesão(ões), e é muito possível que representem uma proporção estatística ponderada (já referimos que os instrumentos mais pequenos têm maiores probabilidades de serem extraviados) da totalidade dos instrumentos originalmente fabricados.

2.5.5 HD

O artesão anónimo com a marca HD será o próximo caso a merecer análise. São dez os exemplares sobreviventes, actualmente em cinco colecções diferentes. Começaremos pelo Historisches Museum de Frankfurt onde se encontra o maior número de exemplares. O diapasão de referência será A+1.

- 1 Basset em f (X 4261 (120))
- 2 Tenores em c' (X 4262 (118) e X 4263 (119))
- 2 Altos em g' (X 4265 (117) e X 4264 (116))

Como se este exemplo não chegasse para convencer o leitor mais céptico da prevalência de uma organização em quintas, resta-nos dizer que estes instrumentos encaixam perfeitamente numa caixa sobrevivente no mesmo museu (X4266) que originalmente continha onze flautas: de acordo com as medições de Adrian Brown (BROWN 2005b: 93) os restantes instrumentos seriam três sopranos, dois em d" e um em c", e ainda dois *garklein* provavelmente uma oitava acima dos altos (em g"). Para o leitor mais distraído, recordaremos que estes são exactamente os seis tamanhos mencionados por Praetorius em *Syntagma Musicum*.



Imagem 33. Marca HD em SAM 624 (Kunsthistorisches Museum Vienna)

Os restantes cinco instrumentos marcados HD sobrevivem no Hessisches Landesmuseum de Darmstadt, KHM de Vienna, Musikhistorisches Museum de Berlim e Musée Instrumental e Bruxelas. Serão abordados contemporaneamente pois nenhuma colecção possui um número suficiente de instrumentos para formar um set. O diapasão de referência é ainda A+1.

- 1 Basset em f (Darmstadt, nº 67:123)
- 1 Basset em bb' (Viena, SAM 624) Este instrumento já foi referido anteriormente; trata-se do basset com uma marca de um trevo no pé.
- 3 Tenores em c' (Berlim 659, Berlim 660 e Bruxelas M1024). É de mencionar que Berlim 659 e Bruxelas M1024 apresentam em comum uma característica distinta: uma pequena marca sob a janela que se assemelha a um trevo.

Mais uma vez, com excepção do SAM 624, estes instrumentos confirmam a lógica das quintas e encaixam impecavelmente no set de Frankfurt.

2.5.6 P♦GRECE

Os instrumentos marcados P♦GRECE possuem características e encontram-se num contexto que levantam inúmeras questões. No entanto, por agora limitemo-nos à descrição dos nove

instrumentos que se encontram na Accademia Filarmonica di Bologna. O diapasão de referência será A0.

- 2 Baixos em c (605 (FP8) e 604 (FP9)). Estes instrumentos não possuem tudel, sopram-se através de um buraco esculpido na parede da flauta (como se o tudel estivesse escondido no interior)
- 3 Tenores em g (602 (FP7), 600 (FP5), 603 (FP6)), que na realidade se tratam de Bassets sem chave
- 1 Tenor em c' (598 (FP4))
- 3 Tenores em d' (595 (FP1), 597 (FP2), 596 (FP3))

Com a excepção do tenor em c', que parece ter sido menos utilizado a julgar pelo desgaste do buraco do polegar, de novo encontramos aparentemente uma forte evidência da organização em quintas.

2.5.7 C.RAFI (*Claude Rafi*)

Os instrumentos P♦GRECE encontram-se juntamente com outros dois tenores e (um em d' e outro mais grave em g, que na realidade é basset sem chave) de características muito semelhantes e que podem ter-lhes servido de modelo. Tratam-se de instrumentos originários da oficina de Claude Rafi, um construtor de flautas e traversos residente em Lyon na primeira metade do século XVI e cuja actividade está bastante bem documentada.

Ao longo dos últimos anos, várias possibilidades sobre uma relação entre P♦GRECE e Claude Rafi foram avançadas, mas nunca apoiadas em dados factuais com excepção das semelhanças organológicas, que os distinguem dos restantes instrumentos que conhecemos do século XVI, Puglisi (1981) é o primeiro a avançar com a possibilidade de P♦GRECE ter sido um construtor do norte italiano que teria feito a sua aprendizagem com Rafi; Tiella (2005) faz eco da opinião de Li Virghi (um reputado construtor romano que foi dos primeiros a interessar-se e copiar os instrumentos de Bolonha) de que P♦GRECE seria um colaborador do francês. Já Adrian Brown (comunicação privada) é da opinião que os instrumentos P♦GRECE foram elaborados para completar o conjunto Rafi, tentando copiar as suas características.

Cinco outros instrumentos atribuídos a Claude Rafi, marcados com um escudo e por vezes acompanhados das letras C RAFI, sobrevivem em Bruxelas (um Baixo e um Basset), Bruges, Eisenach e Sigmaringen. As suas fundamentais não podem ser relacionadas, excepto no caso dos instrumentos de Bruxelas que, considerando o diapasão A0, são d e a'.

2.5.8 Caixa de Habsburgo

No Maximillian Museum, em Habsburgo, sobrevive um extraordinário objecto: uma enorme caixa com 28 espaços, hoje infelizmente vazios. Nela está pintado o escudo da cidade de Habsburgo, juntamente com a data 1603, sugerindo que nessa altura estaria ao serviço da actividade musical do município (BERNEY, BROWN & MYERS 2005: 513).

Da análise do perfil dos tubos que a constituem, é plausível que 6 dos espaços fossem destinados a traversos e 16 para flautas (BERNEY, BROWN & MYERS 2005: 516). A avaliar pelos comprimentos dos tubos e comparando-os com instrumentos de tamanhos semelhantes, é possível estimar que conteriam 1 Baixo em Bb, 4 Bassets em f, 4 tenores em c', 3 altos em g', 2 sopranos em d'' e ainda 2 garklein em a''' (BERNEY, BROWN & MYERS 2005: 517).

A descrição da caixa de Habsburgo encerra a secção que reservámos aos instrumentos do século XVI e início do século XVII e que foram construídos no espírito do que podemos designar latamente de estética renascentista.

Resta-nos analisar dois conjuntos, marcados **HF** e **S**, posteriores aos exemplos anteriores e datados com segurança da segunda metade do século XVII.

2.5.9 HF (*Kynsecker*)

Oito instrumentos marcados HF ou HF Kinsecker sobrevivem no Germanisches National Museum de Nuremberga e no Musée de la Musique em Paris. O construtor está perfeitamente identificado como Hieronymus Franziskus Kynsecker e sabemos que obteve o seu título de mestre nos primeiros anos da década de 1660. É provável por isso que estes instrumentos datem dessa altura, ou mesmo mais tarde.

A colecção de Nuremberga hospeda sete dos oito instrumentos que conhecemos. Considerando o diapasão A+2, o set é constituído por:

- 1 Basset em f (M104)
- 2 Tenores em c' (M102 e M103)
- 2 Altos em f (M 100 e M101)
- 2 Sopranos em c'' (M98 e M99)

Os instrumentos de Kynsecker representam o primeiro consort Fcfc' que podemos datar aproximadamente, meio século depois de Praetorius, note-se. É também deste período que datam as primeiras compostas expressamente para flautas, um conjunto de Sonatellas a 5 de Bertali, uma Sonata Pro Tabula de Biber e uma Sonata a 7 de Schmelzer. Estas obras serão todas originárias do mesmo contexto, a Corte Imperial de Viena ou a Corte Episcopal de Kroměříž, e uma relação directa entre elas e este conjunto de flautas em Nuremberga é provável (VAN HEYGHEN 1995: 10,11). A ser verdade, tal poderia significar que as Kynsecker de Nuremberga são um conjunto mais único que raro e que a construção de flautas em famílias já estava praticamente abandonada.

Sabemos ainda que as Kynsecker estavam originalmente contidas numa caixa para oito instrumentos e que o oitavo instrumento seria presumivelmente um sopranino em f''. A caixa perdeu-se durante a II Guerra Mundial mas sobrevive no Musée des Instruments de Bruxelles uma cópia realizada no fim do século XIX (BROWN 2005B: 94).

2.5.10 S (Quedlinburg)

No Schloss Museum de Quedlinburg encontra-se um set de cinco instrumentos marcados S e que também podem ser associados a uma caixa para sete flautas no mesmo museu. Estes instrumentos apresentam características organológicas típicas dos instrumentos da segunda metade século XVII e estarão num diapasão muito invulgar (A+4²). Tal como as Kynsecker, alternam quartas com quintas. Não havendo certeza sobre um diapasão provável, tomaremos como referência A0 para os elencar.

- 1 Basset em a
- 2 tenores em e'

- 2 altos em a'

A caixa correspondente teria ainda espaço para dois sopranos em e''.

2.6 considerações gerais sobre os instrumentos

A análise dos instrumentos sobreviventes aparenta-se labiríntica quando não são estabelecidos critérios de triagem dos instrumentos. No entanto, organizando primeiro os instrumentos de acordo com as suas marcas de fogo (ou seja, agrupando os que seguramente foram elaborados nas mesmas oficinas) e depois considerando as probabilidades de terem pertencido ao mesmo set (quando sobrevivem na mesma coleção, quando podem ser relacionados com caixas ou quando indiciam características de emparelhamento), a correspondência entre os tamanhos encontrados e as relações descritas na tratadística é mais do que evidente.

Não só encontramos a organização de quintas (Fcg) expressa claramente em todos os grupos analisados, com excepção daqueles da segunda metade do século XVII que alternam quartas e quintas, como também as excepções correspondem àquelas descritas por Praetorius (uma distância de quarta entre os instrumentos mais agudos, ou um tamanho “alternativo”, um tom abaixo, para o instrumento dito soprano). Note-se também que a aparente existência de tamanhos alternativos (para além do caso do soprano em c') não é confirmada quando conseguimos estabelecer relações de parentesco entre os instrumentos (como por exemplo, serem provenientes das mesmas caixas).

Os únicos exemplares que alternam quartas e quintas, conforme sugerido por Praetorius, datam seguramente da segunda metade do século XVII e a raridade desta combinação pode ser um dos sintomas do desaparecimento de uma prática de adaptação para flautas de qualquer tipo de polifonia, que coincide com o aparecimento das primeiras obras expressamente escritas para este instrumento. De resto, a indicação expressa de instrumentação é uma das revoluções do Barroco, contra a postura *ad ogni sorti di strumenti* Renascentista.

Finalmente, os instrumentos sobreviventes demonstram uma variedade considerável de diapasões, embora o *mezzopunto* (A+1) tenha uma representação estatística muito relevante.

A próxima tabela sintetiza parte da informação sobre os sets descritos anteriormente, enfatizando aqueles que poderão servir de modelo para reconstituição. É curioso notar que apenas os **HIES/HIERS**, os **!!** e os **P GRECE/C RAFI** parecem despertar a atenção de construtores de hoje, que os copiam frequentemente em diapasões distantes dos originais.

Marca/Local	Composição	Combinação	Diapasão	Obs.
HIES Viena	1 Grande Baixo 3 Baixos 2 Bassets	Fcg	A+1	Os sets HIES e HIERS podem ser combinados (é plausível essa intenção), formando um set F-c-g-d'-a''-(e'') a A+1 ou Eb-Bb-f-c'-g'-(d'') a A+3. O instrumento entre parênteses é a flauta que falta na caixa SAM 170
		EbBbf	A+3	
HIERS Viena	2 Baixos 2 Tenores 1 alto (1 soprano)	Fcg(d')	A+3	
		Gda'(e')	A+1	
!! ML-J type A + B Viena	1 Basset 2 Tenores 1 + (1) Altos (1 soprano)	Fcgd'	A+1	Os instrumentos entre parênteses são as flautas que faltam na caixa SAM 171
!! ML-J type G Verona	1 Grande Baixo 2 Baixos 4 Bassets	Fbbf	A+1	É muito provável que estes instrumentos sejam apenas os primeiros 3 tamanhos de um set de 22 instrumentos descrito em inventário. Coincide com a descrição de Praetorius de um Grande Baixo uma quarta (e não uma quinta) mais grave que o Baixo.
ÂÂ Merano	1 Baixo 1 Basset 1 Tenor	CGd	A+1	
♣ flautas coluna	1 Baixo 1 Basset 2 altos 1 soprano	Fcgd'	A+2	
♣ ♣ Antuérpia Verona Nuremberga Modena Roma	1 Grande Baixo 2 Baixos 2 Bassets 1 Tenor	Fcgd'	A+1	

HD Frankfurt	1 Basset 2 Tenores 2 Altos (3 sopranos) (1 garklein)	Fcg(c'd'g')	A+1	Os instrumentos entre parênteses são as flautas que faltam na caixa X4366. Note-se a existência de 2 tamanhos para a flauta soprano (c" e d"), tal como referido por Praetorius
P ♦ GRECE + C RAFI Bolonha	2 Baixos 4 Bassets 5 Tenores	Cgc'd'	A0	Note-se também neste caso a existência de um tamanho "alternativo", um tenor em c'
<i>Caixa</i> Habsburgo	1 Baixo 4 Bassets 4 Tenores 3 altos 2 sopranos 2 garklein	BbFcgd'a"	?	
HF Nuremberga	1 Basset 2 Tenores 2 Altos 2 Sopranos (1 Sopranino)	Fcfc'f	A+2	Instrumentos datados de ca. 1660. O instrumento em parênteses refere-se à flauta em falta na caixa respectiva.
S Quidlinburg	1 Basset 2 Tenores 2 Altos (2 Sopranos)	Fcfc'	A+4	Instrumentos da segunda metade do século XVII. Os instrumentos em parênteses referem-se à flauta em falta na caixa respectiva. O invulgar diapasão em que se encontram permitem várias leituras.
		BbFbbf	A-1	

Tabela 6. Síntese dos sets descritos

Conclusões

combinações

A tratadística referente à prática da polifonia em flautas e os instrumentos sobreviventes confirmam-se mutuamente, no que respeita às combinações evidenciadas. A combinação Fccg prevalece, sendo a combinação Fcgd' uma alternativa em determinadas obras que apresentem problemas de extensão. A combinação Fcfc' é documentada pela primeira vez em 1619, no tratado de Praetorius, e os primeiros instrumentos que a expressam são datados da segunda

metade do século XVII. Esta mudança está associada à escrita polifónica que passa a utilizar no século XVII novas combinações de claves, conforme será explicado no capítulo V CLAVES.

Este momento de transição é particularmente importante para o nosso trabalho já que é nele que se situa o reportório que interpretaremos. Como poderemos ver nas transcrições apresentadas e melhor compreender mais à frente neste trabalho, a variedade de combinações de claves implica uma variedade de soluções que englobam as 3 combinações de flautas. No entanto, os instrumentos que nos poderiam servir de modelo para a combinação Fcfc' (Os Kynsecker e os S de Quedlinburg) ainda não existiam à data do nosso reportório.

A solução, como veremos mais adiante, pode estar na combinação de sets diferentes distanciados por um tom. Embora não exista documentação escrita que nos indique expressamente essa prática, o facto é que algumas colecções de instrumentos que datam desde o século XVI (nomeadamente as de Viena, Verona e Bolonha) apontam nesse sentido ao reunirem instrumentos de construtores diferentes separados por exactamente um tom.

diapasões

A escolha de um diapasão é um factor irrelevante para uma interpretação exclusivamente em flautas. Apesar disso, há uma tendência para os originais serem agregados em torno de A+1 o que indica uma preferência pelo *mezzopunto* como ponto de referência. Sendo este um dos diapasões mais comuns do Renascimento, tal facto poderá indicar a preocupação dos instrumentos poderem ser utilizados em circunstâncias heterogéneas, como as que descreve Praetorius.

registos

Embora a literatura do século XVI seja omissa em relação a este ponto, apesar da quantidade de tamanhos diferentes que os originais evidenciam, Praetorius e Mersenne explicam muito bem quais as vantagens de se ter um grupo grande de instrumentos à disposição: a possibilidade de se criarem registos diferentes e, dessa maneira, melhor adequar a cor dos instrumentos à composição. O paralelo criado por Mersenne com o registo dos órgãos será especialmente importante para a nossa interpretação, já que o reportório seleccionado está especialmente relacionado com esse instrumento.

No capítulo seguinte iremos abandonar o estudo dos objectos (reportório e instrumentos) para nos concentrarmos nos aspectos teóricos da música renascentista, em particular naqueles que respeitam às questões de melodia e contraponto.

II TEORIA MELÓDICA

sinopse

Deve advertir-se o leitor que há neste momento uma descontinuidade na relação com os capítulos anteriores. Se antes nos ocupámos de objectos - reportório e instrumentos - neste momento iremos focar a nossa atenção em aspectos da linguagem musical da polifonia renascentista, em particular num elemento gramatical estruturante: a melodia.

O objectivo é fornecer chaves de leitura que permitam não apenas compreender o reportório de que nos ocupamos mas também, e talvez sobretudo, obter uma linha de força que possa orientar o executante do instrumentista melódico (neste caso o flautista) no confronto das melodias a executar. Os fundamentos da teoria melódica da época revelaram-se uma ferramenta fundamental do nosso trabalho, tanto para a compreensão das técnicas e estilos das obras como para a construção de um ideal interpretativo e, consequentemente, na definição de metodologias de trabalho na fase de colocação deste reportório em som.

Este capítulo assenta fundamentalmente em informação contida em fontes primárias, seleccionada, disposta e interpretada pelo autor de forma a que possa existir uma compreensão progressiva das diversas implicações da teoria melódica. Começaremos por abordar os elementos estruturantes, o *gammaut* e os hexacordes, prosseguiremos com a solmização, que é o método de aprendizagem melódica no Renascimento, dedicaremos atenção à prática da *musica ficta*, assunto incontornável, e terminaremos tentando compreender o conceito de Modo e Tom e tão relevante para a ordenação das obras do ms. Braga 964 que constituem o objecto deste trabalho.

Relembremos que o objectivo deste trabalho não é realizar um estudo exaustivo das diversas áreas que o constituem mas sim o de as compreender através do seu exercício. Assim, a nossa selecção de fontes primárias não pretende oferecer um panorama exaustivo de cada problemática nem uma leitura comparativa⁴⁸ mas sobretudo encarar a fonte como um texto que deve ser compreendido e exercitado.

⁴⁸ Uma simples leitura do artigo “solmization” do The New Grove Dictionary of Music and Musicians (HUGUES 2009) permitirá ao leitor obter um panorama bastante completo sobre esta questão. Para além desse artigo, remetemos para o trabalho de Gaston Allaire, *The Theory of Hexachords, Solmization*

Este aspecto é particularmente relevante na abordagem à prática da solmização que apresentaremos a seguir. Não nos interessa toda a discussão sobre os vários sistemas de solmização que encontraremos durante a idade média e renascimento nem as modificações no sentido de introduzir uma sétima sílaba que permita fazer corresponder a nomenclatura odoniana com a latina. O nosso objectivo é simplesmente o de descrever o sistema de solmização largamente dominante, que surge na esmagadora maioria das fontes do séc. XVI e XVII e de, através do seu exercício, perceber de que forma a sua prática interfere na percepção de elementos melódicos. Assim, para o estudo das regras de solmização e mutação iremos nos basear numa fonte em particular: *Cartella Musicale* de Adriano Banchieri (1614). A escolha deste tratado prende-se sobretudo forma clara e fácil com que Banchieri apresenta a informação, uma preocupação seguramente derivada do seu intento pedagógico, mas também por ser uma fonte contemporânea do reportório abordado e que irá revelar-se também extremamente útil para a compreensão da problemática da modalidade na polifonia. Outros tratados poderiam ter servido para o mesmo propósito, tais como por exemplo, *Rudiments de Musique Pratique* (GUILLIAUD 1554), *Il Verrrato Insegna* (VERRATO 1623), *Il tesoro illuminato* (AUGUINO 1581), *Primi Tuoni* (DIONIGI 1667), ou mesmo os portugueses *Arte de Musica de Canto Dorgam e Canto Cham* (FERNANDEZ 1626) e *Arte Mínima* (NUNES DA SYLVA 1685), que de resto serão mencionados.

introdução

Podemos distinguir ao longo do Renascimento dois tipos de tratadística musical. O primeiro é herdeiro da tradição clássica e medieval e ocupa-se com a parte especulativa da Música enquanto Arte pertencente ao *Quadrivium* (juntamente com a Geometria, a Astronomia e a Aritmética). Invariavelmente, esses tratados iniciam e ocupam-se longamente da questão da Proporção, já que tudo em Música é proporção: todos os elementos melódicos e harmónicos são proporções entre vibrações; todos os elementos rítmicos são proporções entre durações. O segundo, que

and the Modal System: A Practical Approach, Musicological Studies and Documents 24 , American Institute of Musicology, 1972

dispara juntamente com o fenómeno da impressão no início do século XVI, secundariza ou ignora toda a parte mais especulativa da Música enquanto “ciência” e concentra-se nos aspectos que dizem respeito à música enquanto acção, com a *performance* (para usar uma palavra moderna). Melhor do que ninguém, Banchieri explica esta distinção no prefácio de *Cartella Musicale*:

Não é pequena a diferença entre o Músico especulativo e o Músico prático; pois o primeiro com especulações Aritméticas, Matemáticas e Filosóficas considera simplesmente o som como medida e proporção; enquanto o segundo contenta-se com a prática da Mão [i.e. por conhecer o *gammaut* e respectiva solmização], em cantar com segurança, e em possuir bons fundamentos que permitem realizar o acto prático de um concerto, cujo fim é provocar o deleite de outrem. Esta breve distinção me pareceu muito propositada, para que o principiante não se desiluda imaginando-se nunca vir a ser Músico perfeito sem as especulações Matemáticas. É verdade que quem pudesse aprender Teoria e prática ao mesmo tempo seria um Músico perfeitíssimo, mas a fugaz idade do homem não o permite, senão raramente (BANCHIERI 1614: *narrativo dell'autore*, vi)⁴⁹.

É preciso notar que *Cartella Musicale* é um manual de aprendizagem musical não só destinado aos alunos de Banchieri do Mosteiro de S. Michele in Bosco sopra Bologna como também a qualquer diletante que se quisesse instruir musicalmente. As suas diversas edições em 1613 e 1614 atestam o sucesso do manual, facilmente explicável se notarmos que a informação é

⁴⁹ “Non picciola differenza scorre tra il Musico speculativo, & Musico pratico; poiche il primo con speculationi Aritmetiche, Mathematiche, & Filosofiche considera semplicemente il suono con misura & proportioni, & il secondo di praticar la Mano, di cantar sicuro, di buoni fondamenti in ridurre assieme all'atto pratico un concerto, il cui proprio fine rieschi in porgere altrui diletto, si compiace. Questa breve distintione, mi è paruta in preposito, acciò che il novello principiante non diffide forse imaginandosi non essere Musico perfetto, senza le Mathematiche speculationi. Vero é chi potesse apprendere Theoricha, & pratica assieme sarebbe Musico perfettissimo, ma la fallace età dell'houmo non lo permite, se non di rado.” (BANCHIERI 1614: *narrativo dell'autore*, vi).

apresentada de uma forma extremamente clara e objectiva, de fácil compreensão e com uma aplicação prática imediata.

O registo de simplicidade que marca o tratado é definido logo no seu início quando, na clássica forma do dialogo entre o discípulo e o mestre, Banchieri apresenta os fundamentos da aprendizagem musical, criticando *en passant* aqueles que normalmente o ensino de forma complicada. (BANCHIERI 1614: 1-7)

Serve esta pequena introdução para prevenir o leitor que, ao contrário do que podemos hoje pensar, as palavras *gammaut*, hexacorde, solmização não se encontram na esfera das especulações matemáticas dispensáveis para o Músico prático. Pelo contrário, elas são os fundamentos que regem a construção e notação melódica da música dos séculos XVI e XVII e a sua aprendizagem é essencial para o músico prático.

Para aqueles que não estão familiarizados com o sistema notacional anterior ao século XVIII, os princípios que o regem podem parecer de difícil compreensão e mesmo ilógicos. Quando aprendemos música, é-nos ensinado que uma partitura é um conjunto de sinais gráficos de valor mais ou menos absoluto: uma nota que ocupe, por exemplo, a primeira linha de um pentagrama armado de uma clave de sol tem o nome de *mi* e executa-se premindo a tecla respectiva num instrumento de tecla, ou cobrindo determinados buracos de um instrumento de sopro. Este *mi* pode adquirir uma correspondência com outros “locais” de acordo com esquemas que designamos por “transposições”; em geral entendemos que uma peça está “transposta” quando abandona a “versão original” e se desloca para outro registo harmónico/melódico, mais grave ou mais agudo, onde todas as relações intervalares originais se mantêm.

Este conceito é alheio à mente renascentista: Enquanto notação, a música tem obrigatoriamente de ocupar o espaço delineado por um sistema abstracto e limitado, o *gammaut*; enquanto execução *deve* (e não *pode*) ser deslocada de acordo com o contexto (por exemplo, que instrumentos ou vozes irão ser utilizados).

3.1 *gammaut e hexacordes*

3.1.1 *gammaut*

O *gammaut* é um âmbito de 20 notas (algures na transição do século XV para o XVI expandido para 21) onde toda a música deve ser escrita. Ao contrário do sistema de organização melódica moderno, que considera a oitava como um ente abstracto divisível em 12 partes iguais (os meios tons) e transportável até ao infinito, o *gammaut* inicia na nota que ocupa a primeira linha de um pentagrama em F4 e prossegue diatonicamente até terminar na nota que ocupa o último espaço de um pentagrama em G2.

No *gammaut*, a cada posição (nota) no pentagrama, de acordo com a clave, corresponde uma letra: Γ A B C D E F G a b c d e f g aa bb cc dd ee. À primeira nota foi atribuída a letra “gama” do alfabeto grego, sendo as restantes A, B, C, D, E e F.

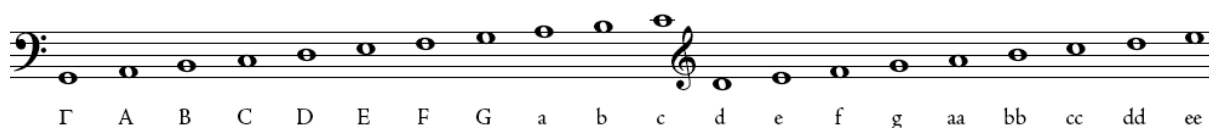


Imagem 34. *Gammaut*

A distinção entre níveis de maiúsculas e minúsculas existe precisamente para tornar clara a individualidade de cada nota e evitar confusões entre notas “homónimas” (modernamente, diríamos para distinguir diferentes “oitavas”).

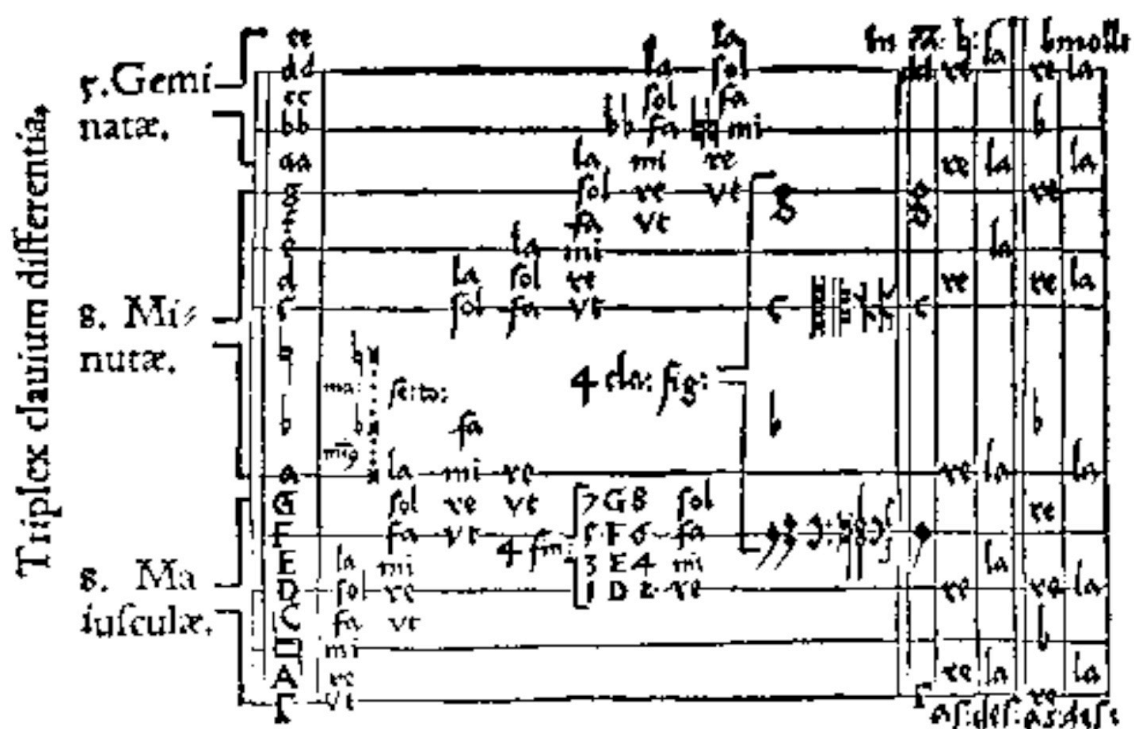


Imagem 35. Gammaut em *Rudimenta musices*, (AGRICOLA 1539)

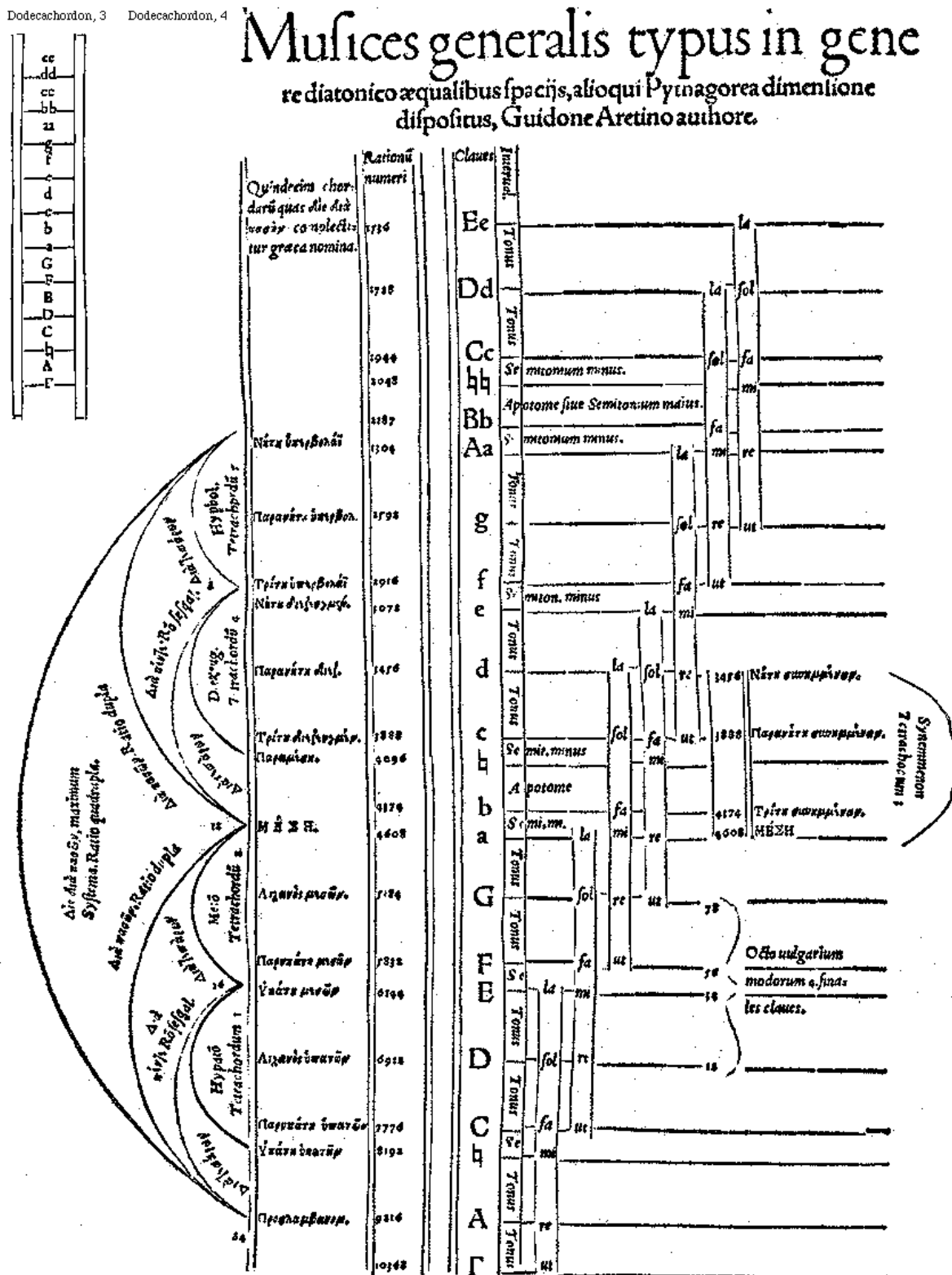


Imagem 36. *Gammaut* em *Dodecachordon* (GLAREANUS 1547)

Trois ordres de clefs.	BAS	MOYEN,	HAUT.
Signes des clefs principales. Lettres des Clefs.	 F G A B C D E	 f g a b c d e	 ff gg aa bb cc dd ee
Deductions du bas ordre, selon le chant de	1 b mol— 2 H dur— 3 Nature—	<p>Elevation de voix, selon les Clefs ascendantes.</p> <div style="text-align: center;">la mi re vt</div> <div style="text-align: center;">la fol re</div> <div style="text-align: center;">fol fa vt</div> <div style="text-align: center;">fa H mi</div> <div style="text-align: center;">la mi re</div> <div style="text-align: center;">fol re vt</div> <div style="text-align: center;">fa vt</div>	
Deductions du moyen ordre selon le chant de	1 b mol— 2 H dur— 3 Nature—		
Deductions du haut ordre, selon le chant de	1 b mol— 2 H dur— 3 Nature—		
			Depression de voix, selon les clefs descendantes

Imagem 37. *Gammaut* em *Rudiments de Musique Pratique* (GUILLIAUD 1554)

Note-se que os dois primeiros exemplos anteriores iniciam o *Gammaut* em Γ , enquanto o terceiro inicia em F. Esta pequena diferença refere-se precisamente à expansão do *Gammaut* que ocorre algures na transição do século XV para o XVI e que nem sempre é aceite pela tratadística renascentista. A grosso modo poderemos dizer que há uma tendência para as fontes mais preocupadas com uma rápida introdução do leitor na arte da Música Prática aceitarem a nota F inicial sem hesitação (o que é lógico por ser uma nota que irá aparecer frequentemente nas partes de *Bassus*), enquanto as fontes mais teóricas, ou que procuram uma abordagem mais científica, não a mencionarem pois encontra-se de facto fora do sistema original.

Como se pode ver, a nomenclatura odoniana (que associa as notas a letras) repete-se em grupos de sete. A relação intervalar entre todas as letras é constante: todas as notas distam de um tom das suas vizinhas, com excepção da distância entre E e F, que é sempre meio tom, e da distância entre a nota B e as suas vizinhas que depende da sua “natureza”. B é a única nota do *gammaut* que aceita duas variantes, *mollum* ou *durum*. Quando B é “mole”, dista meio tom de A e um tom de C; quando B é “duro”, dista um tom de A e meio tom de C. Note-se que a nota B é a única a assumir duas naturezas diversas; tal deve ser indicado no início do pentagrama, convencionando-se a colocação de um \flat na linha ou espaço relativo à nota B quando a melodia está em *cantus mollum* (a inexistência do sinal indica, obviamente, *cantus durum*).

3.1.2 hexacordes

As origens de um grande sistema melódico dividido entre entes mais pequenos remonta à antiguidade. A teoria clássica grega já estabelece fórmulas de organização melódica baseadas em tetracordes e organiza-as em num grande *Systema Ametabolon* (Sistema Imutável) dividido em dois sub-sistemas, o Sistema Perfeito Maior e o Sistema Perfeito Menor. Boethius (ca. 500) recupera este tipo de organização no seu *De Institutione musica*, tratado em que assentam os pilares da teoria musical medieval e renascentista, dividindo o Sistema Perfeito Maior em 8 *species* de oitavas a que chamou *modos*, *tons* ou *tropos*.

Mas é Guido d’Arezzo (991/992 – depois de 1033) o principal responsável pelo estabelecimento de uma teoria que organiza um sistema melódico de forma complexa mas clara, possibilitando assim uma célere difusão do sistema enquanto gramática da melodia e criando um

método de aprendizagem melódica de enorme eficiência, a famosa Mão de Guido. O seu tratado *Micrologus*, datado de cerca 1026, foi, a seguir aos escritos de Boethius, o tratado de música mais difundido durante a idade média e marca a fundação da notação musical moderna.

Guido d'Arezzo associou a cada letra grega do *gammaut* uma sílaba latina indicadora da função que a nota desempenha dentro de uma organização melódica mais pequena: o hexacorde - uma sucessão diatónica de seis notas em que o meio tom se encontra obrigatoriamente entre a terceira e quarta nota (*mi-fa*). As sílabas escolhidas para as notas do hexacorde são retiradas do Hino de S. João e correspondem ao princípio de cada verso:

Ut queant laxis
Resonare tibris
Mira Gestorum
Famuli tuorum
Solue poluti
Labij reatum

Como as letras do alfabeto grego do *gammaut* são sete e em cada oitava existem dois locais onde se pode encontrar o meio tom (entre E e F, e acima ou abaixo de B consoante este seja *durum* ou *mollum*), é fácil perceber que as duas nomenclaturas, a grega e a latina, não são coincidentes. O sistema de Guido combina a nomenclatura grega, que indica a posição da nota, com os nomes latinos que essa nota pode adquirir no âmbito dos vários hexacordes. Surge assim uma teia de possibilidades que confere a cada uma das 20 notas um nome complexo.

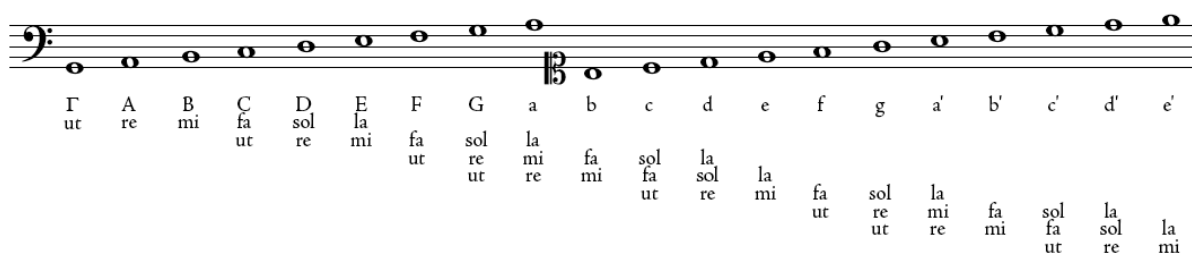


Imagem 38. Associação entre as letras odonianas e sílabas de solmização

O primeiro hexacorde que podemos construir é aquele que se forma em *cantum durum* sobre a nota Γ. Esta nota tem o valor de UT (e nenhum outro, pois sendo o princípio do sistema nada existe “abaixo” dela). Segundo a lógica de Guido, que prevaleceu até ao século XVIII, o seu nome é a combinação dos termos gregos e latinos - *Gama ut*; consequentemente a segunda nota

é A *re*, a terceira B *mi* e por aí adiante. A 11ª nota, por exemplo designa-se *c sol fa ut* porque SOL, FA e UT são os nomes que aquele *c* pode adquirir de acordo com o hexacorde em que a melodia se encontre. Já a 4ª nota chama-se apenas C *fa ut* porque não poderá adquirir o valor SOL; para isso o *gammaut* teria de começar numa nota F, o que efectivamente irá acontecer mais tarde, algures na transição do século XV para o XVI.

3.1.3 hexacordes *natural*, *mollum* e *durum*

Recordemos que a nota B tem sempre duas propriedades possíveis, dura ou mole, o que faz com que se possam formar hexacordes sobre a nota G para o primeiro caso e sobre a nota F para o segundo. Assim, são três as variantes de hexacordes que podemos construir dentro do *gammaut*: o hexacorde que se forma sobre notas C tem o nome de *natural*, o formado sobre as notas F tem o nome de *mollum* (pois requer um B *mollum*), o formado sobre as notas G tem o nome de *durum* (pois requer um B *durum*).

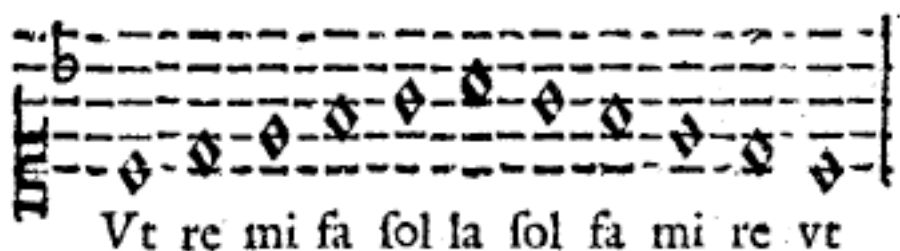


Imagem 39. Hexacorde natural em *cantus mollum* (BANCHIERI 1614: 12)

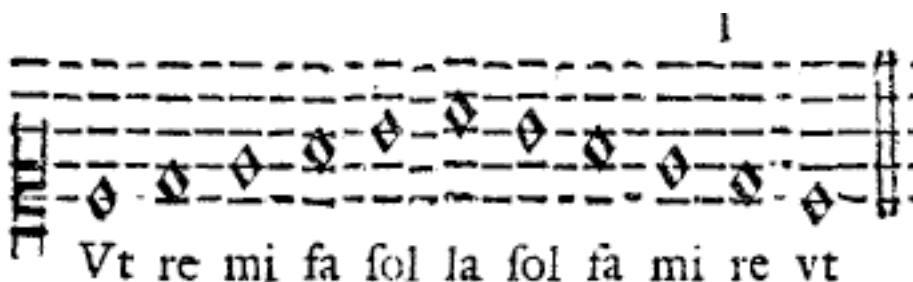
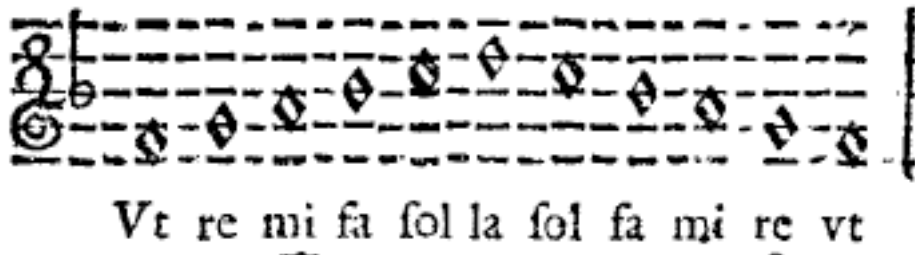
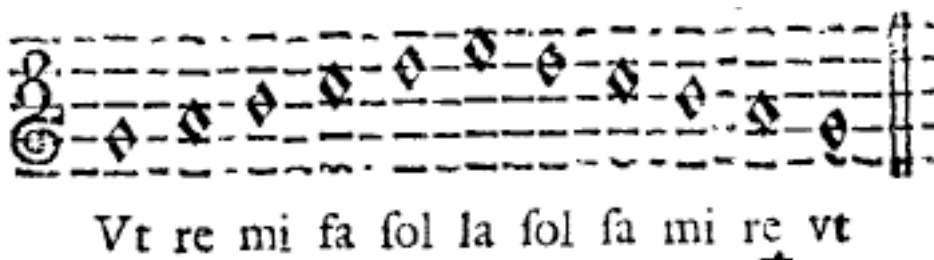


Imagem 40. Hexacorde natural em *cantus durum* (BANCHIERI 1614: 13)

Imagem 41. Hexacorde *mollum* (BANCHIERI 1614: 14)Imagem 42. Hexacorde *durum* (BANCHIERI 1614: 15)

Estamos agora em condições de compreender a etimologia de *gammaut*: não é mais do que a síntese do nome grego (gamma) e do valor latino (ut) atribuído à primeira nota do sistema. Curiosamente o termo generalizou-se como sinónimo de “âmbito”: em português existe a palavra “gama” e em inglês “gamut” e em francês “gamme”.

A famosa Mão de Guido não é mais do que um esquema que faz corresponder a 20 locais da palma da mão esquerda as 20 notas do *gammaut*. Como tocando num teclado, o mestre de canto indica a nota que deve ser cantada, na sílaba que corresponde à posição da nota no hexacorde.

MANO IN DISEGNO.

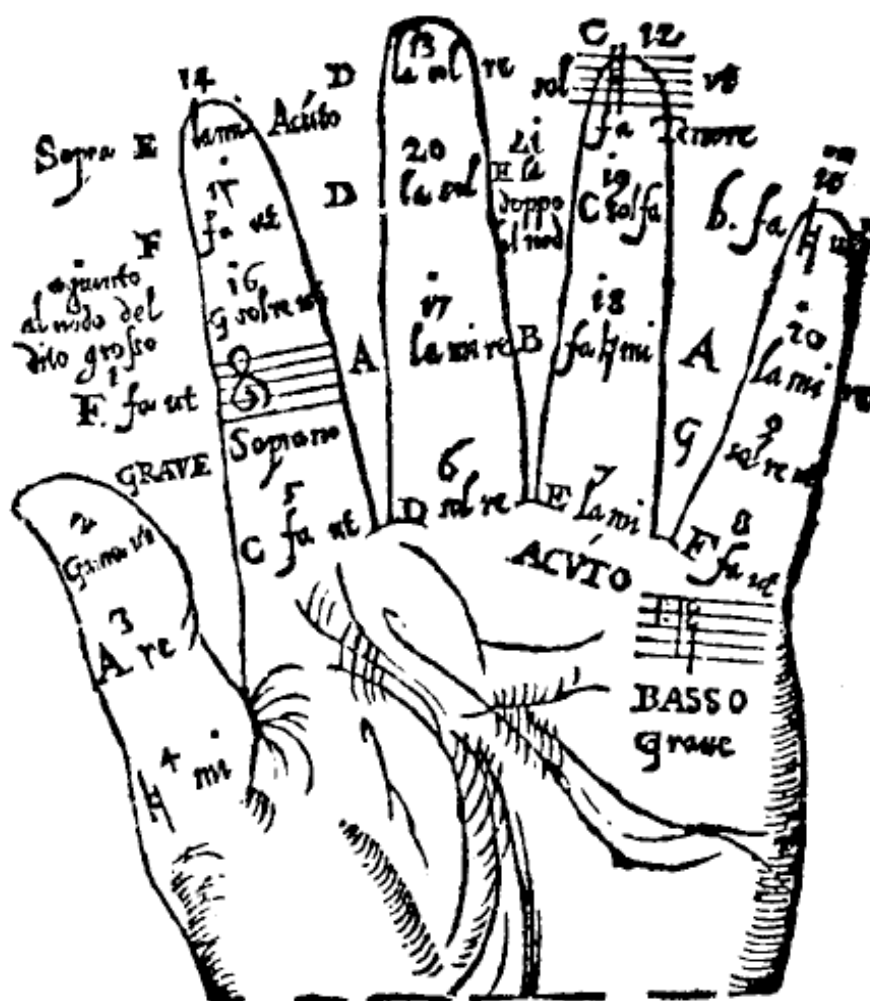


Imagem 43. A Mão de Guido em *Cartella Musicale* (BANCHIERI 1614: 3)

3.2 solmização

3.2.1 definição

Solmizar é atribuir a cada nota o nome latino referente à sua posição dentro do hexacorde (UT, RE, MI, FA, SOL ou LA). Foi durante a idade média e Renascimento a ferramenta principal da aprendizagem musical melódica e é um processo muito semelhante ao solfejo praticado modernamente nas escolas de música.

Quando o âmbito da melodia não ultrapassa o âmbito do hexacorde, os locais onde se colocam as sílabas são óbvios, visto que existe apenas uma combinação de sílabas para o meio tom (MI-FA).



Imagem 44. Solmização da linha do soprano na [Entrada de] 4ª tom (P-BRd 964 fol. 245v)



Imagem 45. Solmização da linha do soprano na [Entrada de] 6ª tom (P-BRd 964 fol. 246)

3.2.2 mutação

No entanto, tanto na música monódica como, sobretudo, na polifónica, as melodias não se encontram restringidas aos âmbitos dos hexacordes. Na música polifónica do século XVI, vocal ou instrumental, as melodias ocupam, a grosso modo, o espaço de uma oitava e uma quinta, o que implica a convivência de vários hexacordes, normalmente dois. Nos momentos em que a melodia tem de romper o hexacorde, recorre-se a um processo designado “mutação”, que consiste em utilizar uma nota comum aos dois hexacordes para realizar a transição entre o primeiro e o segundo.

Apesar de, como pode ser observado nos esquemas que representam o *gammaut* anteriormente apresentados, hexacordes consecutivos terem sempre duas ou três notas em comum, a mutação não é feita de forma aleatória mas, pelo contrário, regulada de modo muito preciso. As regras para a mutação enunciadas na tratadística renascentista dão a aparência de uma grande complexidade; normalmente enunciando todos os casos particulares e não generalizando. Mas na verdade todas as circunstâncias, sem exceção, podem ser resumidas em dois enunciados apenas: quando a mudança de hexacorde se processa numa melodia ascendente, procura-se o RE do hexacorde seguinte; numa melodia descendente, procura-se o novo LA. Como se pode observar nos seguintes exemplos retirados de *Cartella Musicale* (Banchieri 1614), a nota na qual ocorre a mudança de hexacorde depende assim das naturezas dos hexacordes de onde se vem e para onde se vai.

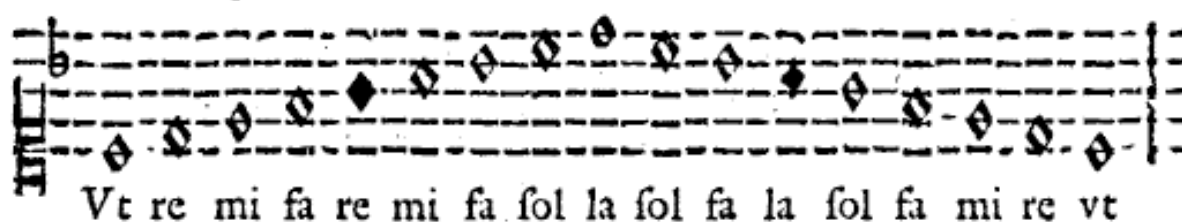


Imagem 46. Mutação de SOL em RE na passagem ascendente do hexacorde natural para o hexacorde *mollum* e de MI em LA na passagem descendente do hexacorde natural para o hexacorde *mollum* (BANCHIERI 1614: 12)

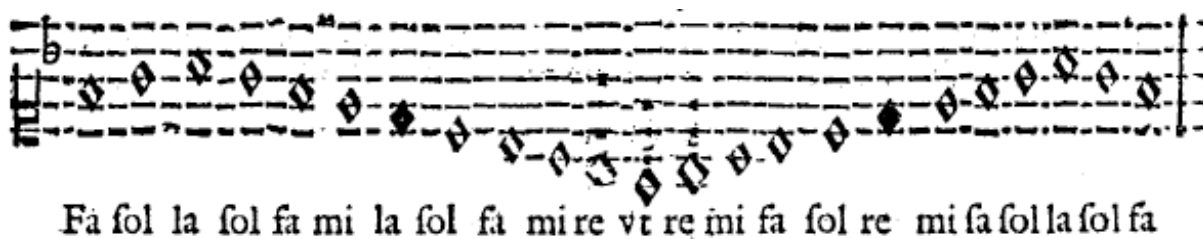


Imagem 47. Mutação de RE em LA na passagem descendente do hexacorde natural para o hexacorde *mollum* e de la em re (ascendente), e de LA em RE na passagem ascendente do hexacorde natural para o hexacorde *mollum* (BANCHIERI 1614: 12)

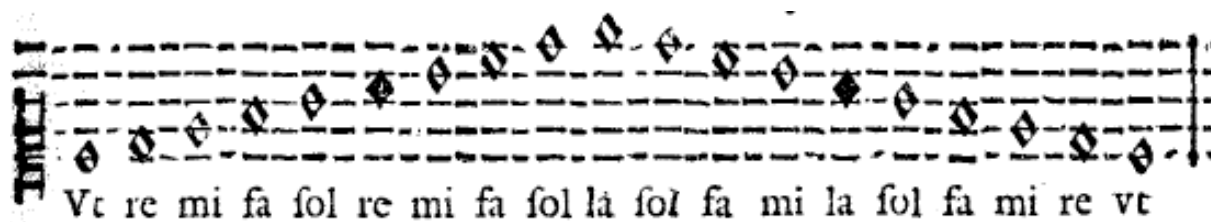


Imagem 48. Mutação de LA em RE na passagem ascendente do hexacorde natural para o hexacorde *durum* e de RE em LA na passagem descendente do hexacorde *durum* para o hexacorde natural (BANCHIERI 1614: 13)

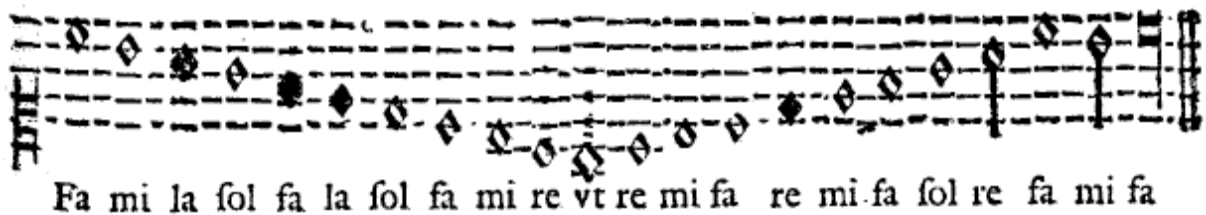


Imagem 49. Mutações de RE em LA na passagem descendente do hexacorde *durum* para o natural, de MI em LA na passagem descendente do hexacorde natural para o *durum*, de SOL em RE na passagem ascendente do hexacorde *durum* para o hexacorde natural e de LA em RE na passagem do hexacorde natural para o hexacorde *durum* (BANCHIERI 1614: 13)

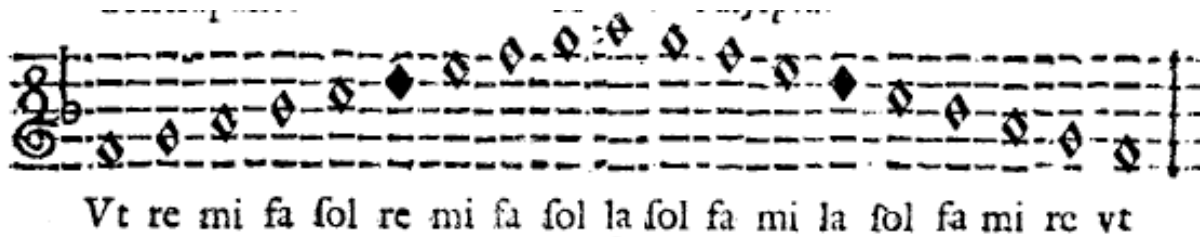


Imagem 50. Mutações de LA em RE na passagem ascendente do hexacorde *mollum* para o hexacorde natural e de RE em LA na passagem descendente do hexacorde natural para o hexacorde *mollum* (BANCHIERI 1614: 14)

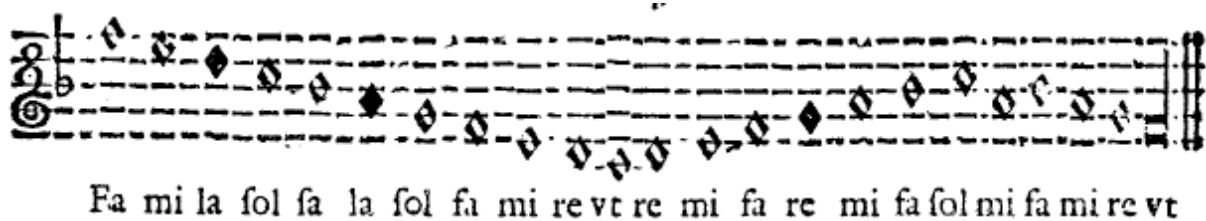


Imagem 51. Mutações de RE em LA na passagem descendente do hexacorde natural para o hexacorde *mollum*, de MI em LA na passagem descendente do hexacorde *mollum* para o natural e de SOL em RE na passagem ascendente do hexacorde natural para o hexacorde *mollum*. (BANCHIERI 1614: 14)

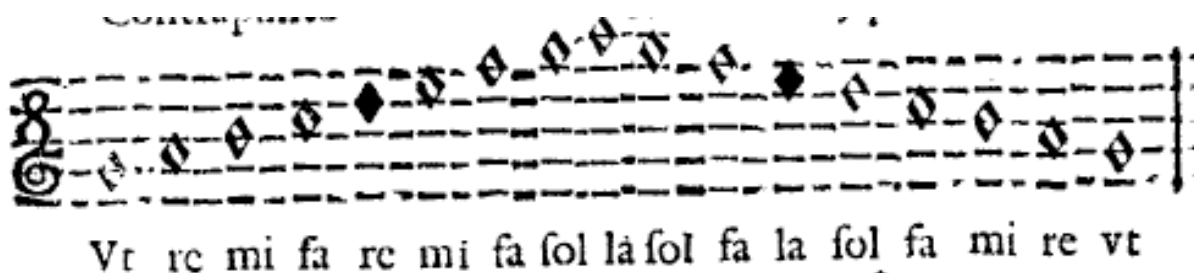


Imagem 52. Mutação de SOL em RE na passagem ascendente do hexacorde *durum* para o hexacorde natural e de MI em LA na passagem descendente do hexacorde natural para o hexacorde *durum*. (BANCHIERI 1614: 15)

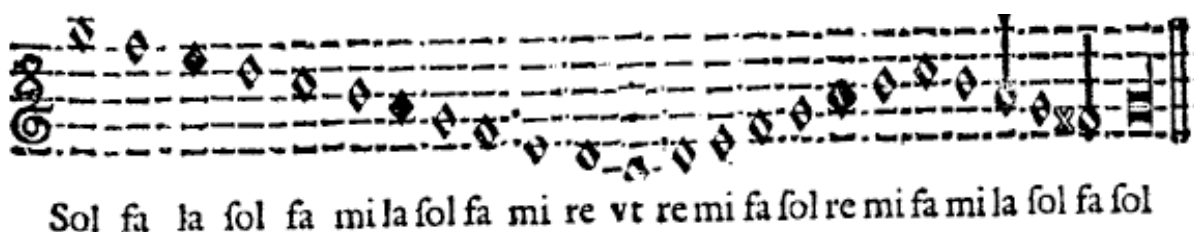


Imagem 53. Mutação de MI em LA na passagem descendente do hexacorde natural para o hexacorde *durum*, de RE em LA na passagem descendente do hexacorde *durum* para o natural e de la em re na passagem ascendente do hexacorde natural para o hexacorde *durum* (BANCHIERI 1614: 15)

3.3 musica ficta

3.3.1 musica vera e musica ficta

Como pode ser observado no último exemplo, a presença de um sustenido na penúltima nota e consequente alteração do último intervalo, que passa de um tom para meio tom, não tem na versão de Banchieri implicações na solmização (embora, tal como hoje, essa nota seria cantada meio tom acima da sua versão natural); tal sucede porque se considera falso que o que está fora do *gammaut*. A *musica recta*, ou *musica vera* (aquela que é escrita usando os recursos do *gammaut*), pode, e por vezes *deve*, ser afectada nas suas relações intervalares mas essas alterações são entendidas como transitórias e alheias à Música enquanto ciência. A interferência nas relações intervalares do *gammaut* designa-se por essa razão por *musica ficta* (música fictícia) e pode ocorrer através da sua indicação na partitura (um \sharp indica que a nota passa a ter o valor de

FA, enquanto um \sharp indica que ela tem agora o valor de MI) ou extemporaneamente por necessidade ou vontade do intérprete, dentro de determinados contextos.

3.3.2 circunstâncias

As circunstâncias que recomendam ou obrigam à alteração da nota original resumem-se a três e podem ser deduzidas de testemunhos deixados por partituras, tabulaturas e tratadística musical (ARLETTAZ 2000: 9):

1. *mi contra fa*: Por razões de consonância vertical, de modo a evitar intervalos indesejáveis como trítono, falsas relações ou oitavas imperfeitas.

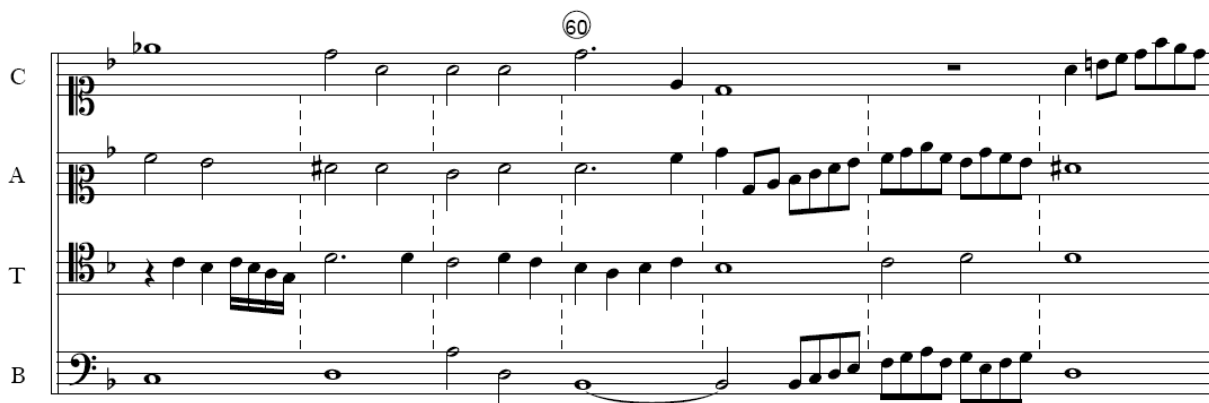


Imagem 54. *mi contra fa* entre soprano e alto no compasso 63 da [Obra] de 2º tom de Pedro de Araújo (P-BRd 964 fol 137v-139)

2. *fa supra la*: Por razões melódicas, de acordo com um princípio latamente difundido na teoria do século XVI e conhecido por *fa supra la*. “Una nota super la semper est canendum fa”, segundo Michael Praetorius (*Syntagma Musica*, 1614); ou seja, quando o hexacorde é quebrado diatonicamente por uma única nota superior, essa nota tem de ser solmizada FA e consequentemente deve distar de meio tom do LA que se encontra abaixo. Esta regra significa também a dispensa da mutação de hexacorde.



Imagem 55. Exemplo de *fa supra la* em diminuição sobre *Ancor che co'l partire* (SPADI 1624: 28). A 13ª nota deve ser bemolizada.

3. cadências: Quando a linha melódica se comporta de modo cadencial, normalmente realizando um ornato inferior conhecido na época como “l’atto del soprano” (RE UT RE, SOL FA SOL, LA SOL LA), a penúltima nota deve ser sensibilizada; Quando uma voz cadencia na terceira menor do acorde, esta deve ser transformada em maior (terceira picarda), pois de uma terceira menor “nascera non grata harmonia” (Aaron 1529: libro II cap. 20)⁵⁰.

⁵⁰ A prática de polifonia em flautas torna bastante evidente que a alteração dos acordes finais menores em maiores é uma necessidade acústica mais do que um tique estilístico. Quando dois sons são produzidos simultaneamente, o nosso ouvido interno produz um terceiro chamado “diferencial” pois a sua frequência é precisamente a diferença entre as frequências dos dois sons produzidos (o ouvido produz ainda um quarto som chamado “aditivo” mas esse não é relevante para esta questão). A nossa percepção do som diferencial depende de muitos factores: da energia, timbre e registo dos sons reais e ainda da posição do ouvinte relativamente à(s) fonte(s) sonora(s) e da sala em que se encontra.

Quando se produz um acorde maior, seja qual for a sua distribuição, todos os diferenciais resultantes entre os diversos pares de notas produzem notas que pertencem à harmonia e dá-se um reforço da nota fundamental da harmonia. Quando se produz um acorde menor, são produzidos alguns diferenciais que se encontram fora da harmonia; nomeadamente, da terceira menor resultará um diferencial que se encontra duas oitavas e uma terceira maior abaixo da nota mais grave produzida. Por exemplo, ao se tocar uma terceira menor La-Do, o diferencial produzido será um fa duas oitavas abaixo do La. Num contexto de um acorde de La menor, esse Fa irá chocar com o Mi da quinta do acorde e produzir uma sensação de desacordo.

Numa combinação de instrumentos de registo médio-grave (um consort de violas, por exemplo) os diferenciais caem numa zona de fraca percepção auditiva, mas num consort de flautas, sobretudo quando se usam as combinações mais agudas, o fenómeno é bastante perceptível.

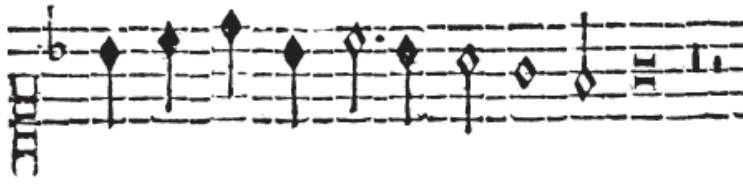


Imagem 56. *Atto del soprano* em *O felici occhi miei* de Arcadelt (ORTIZ 1553: 35v). A penúltima nota deve ser sensibilizada subindo-a meio-tom.

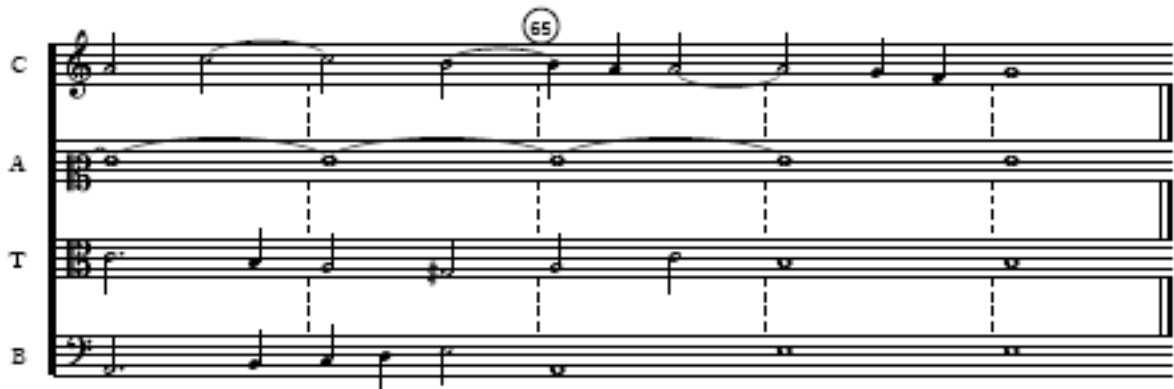


Imagem 57. Acorde final de *Quartus tonus* de António Carreira (P-Cug mm 242 fol. 139v). A nota final do soprano deverá ser alterada afim de realizar uma terceira maior com o baixo (terceira picarda)

3.3.3 causa necessitatis

Se atentarmos nas circunstâncias descritas no parágrafo anterior, podemos ver que existem dois tipos de motivos para a utilização da *musica ficta*. O primeiro prende-se com a necessidade de evitar que se criem falsas relações sobre intervalos designados na teoria medieval por consonâncias perfeitas (uníssonos, quintas e oitavas). Efectivamente tal aparece na tratadística dos séculos XIII e seguintes como *causa necessitatis*. A regra do *mi contra fa* pertence a esta causa e, como nota Routley (1985), ao contrário do que geralmente se crê, ela não proíbe falsas relações sucessivas nem o trítono melódico. É precisamente o que nota Tinctoris quando afirma:

No entanto, não podemos ignorar que (...) quando existe um *fa contra mi* numa consonância perfeita, é necessário por vezes utilizar um trítono na melodia. Este

intervalo deve ser indicado por um $B\flat$, especialmente onde um *fa* normalmente seria

cantado para evitar-se o trítano⁵¹.

A regra do *fa supra la*, também ela pertencendo à *causa necessitatis*, serve precisamente para evitar o trítano melódico que existe entre o IV grau do hexacorde (o FA) e a nota que fica uma segunda acima do hexacorde. Nos *Rudiments de Musique Pratique* de Maximilian Guillaud, publicado em Paris em 1554, encontramos esta regra enunciada com a clareza própria das letras garrafais:

REIGLE.

Toutesfois & quantes que par dessus ces six
voix f'en trouuera vne seule n'excedante que
d'une secõde, elle f'appellera fa, sãs faire mu-
ance, laquelle faudra profferer mollement
mesmement sans aucun signe de b mol, pour
ueu que celuy de \sharp dur n'y soit mis.

Exemple.



Imagem 58. Regra de *fa supra la* em *Rudiments de Musique Pratique* (GUILLIAUD 1554: [p.6])

⁵¹ "However we must not ignore the fact that... where there is a *fa* contra *mi* in a perfect consonance, it is occasionally necessary to make use of the melodic tritone. This interval is to be indicated by a $B\flat$, especially where a *fa* would normally be sung to avoid the tritone" (ROUTLEY 1985: 64, tradução a partir de Coussemaker, ed., J. Tinctoris *Tractatus de musica*, CS, iv, p. 22)

De todas as vezes que por cima destas seis notas [do hexacorde] encontramos apenas uma que as excedam por uma segunda, ela se chamará *fa*, sem que ocorra mutação, e deverá ser cantada um meio tom, mesmo que não exista o símbolo de bemol, a não ser que sobre ela esteja colocado um \flat .

3.3.4 causa pulchritudinis

A segunda *causa* destilada da tratadística medieval é a *pulchritudinis* (razão de embelezamento). Diz ela que uma consonância perfeita deve ser precedida pela consonância imperfeita mais próxima. Assim, a terceira que precede o uníssono deve ser transformada em menor quando maior, a sexta que precede a oitava deve ser transformada em maior quando menor e a terceira que precede a quinta deve ser transformada em maior quando menor.

É preciso dizer que no momento em que se enunciam estes predicados, algures entre os séculos XIII e XV, o conceito de harmonia, consonância e dissonância é bastante diferente daquele que encontraremos nos séculos XVI e XVII. Nomeadamente a forte interligação que existe entre temperamento e harmonia confere a estes momentos cadenciais uma forte tensão melódica na penúltima nota⁵².

Apesar desta ligação entre harmonia e temperamento desaparecer com o Renascimento, dando lugar a um novo paradigma em que todos os intervalos são puros, os gestos cadenciais melódicos permanecem. Da comum cadência provocada pela sexta maior que resolve na oitava resultam dois comportamentos melódicos característicos do soprano e tenor: o já mencionado *atto del soprano*, um meio tom ascendente em direcção à final, e o correspondente acto do tenor, um tom descendente. Assim, a procura de uma atractividade melódica cadencial é uma das razões para a utilização de música ficta segundo a *causa pulchritudinis*.

Também a já referida *tierce de picardie* se insere nesta *causa*. A sua utilização está abundantemente documentada em tabulaturas, que são uma das principais fontes de

⁵² Sem querer alongar em demasia este tema, no temperamento pitagórico os intervalos de 3ª e 6ª não são puros (i.e. os seus rácios não correspondem aos rácios dos harmónicos naturais); muito pelo contrário são bastante “sujos” e inadequados como momentos de repouso (produzem bastantes batimentos); tal provoca uma tensão que desaparece ao evoluírem para a consonância mais próxima, essa sim pura do ponto de vista dos rácios do intervalos e dos batimentos resultantes.

compreensão do fenómeno da *musica ficta* já que indicam quais as acções mecânicas a executar (a tecla a pressionar, a corda a pulsar, o traste a pisar, etc) e não as notas a serem tocadas. O confronto entre tabulaturas das mesmas obras, ou de obras do mesmo estilo, permite concluir que pode haver discordância na utilização de terceiras picardas em cadências intermédias mas não nas cadências finais, excepto quando o contraponto não o permite (ROUTLEY 1985: 67).

Finalmente um último caso de aplicação da *causa pulchritudinis* pode ser quando se pretende que numa solmização todas as vozes pronunciem as mesmas passagens com as mesmas sílabas. Esta possibilidade é referida por Routley como uma regra destilada de uma observação de Vicentino no seu *L'Antica Musica* de 1555, no entanto estamos em crer que faz dela uma interpretação errada. No original, fol.88v pode ler-se:

“Quando o compositor quer iniciar uma fuga (...), escolherá uma passagem na qual as outras vozes possam dizer o mesmo.” (VICENTINO 155: 88v)⁵³

Routley entende que *dire* refere-se à solmização da melodia mas o contexto torna claro que se trata da colocação do texto literário, até porque logo de seguida Vicentino explica como se deve desenvolver o tema na fuga nas respostas das outras vozes e criar imitações em vários intervalos ou invertidas, o que implica a alteração dos intervalos do tema original e consequente solmização.

3.3.5 solmização em musica ficta

As alterações de *musica ficta* seriam normalmente solmizadas cantando FA no caso dos bemóis e menos vulgarmente cantando MI nos sustenidos. Neste último caso a solmização poderia afectar apenas a nota alterada ou estender-se ao resto da frase, geralmente uma cadência (VAN HEYGHEN 2005: 262).

⁵³ “Quando il compositore vorrà principiare una fuga (...), eleggerà un passaggio che altre parti possino dire il medesimo.” (VICENTINO 155: 88v)



Imagem 59. Exemplos de solmização de # em cadência: No primeiro caso a solmização ignora a alteração; no segundo canta-se MI sobre a nota alterada; no terceiro a alteração afecta também a solmização do final da melodia, que se canta assim MI FA.

A partitura seguinte exemplifica uma possível colocação de *musica ficta* e solmização numa obra presumivelmente de António Carreira. Nesse exemplo optamos por solmizar a *musica ficta* nas alterações originais e de mostrar as várias possibilidades de solmização no caso dos acidentes colocados devido a *causa pulchritudinis*.

Quartus tonus

[António] Ca[rreira]
fol. 139v

5

mi
mi la sol mi sol re mi fa mi re mi
re la sol fa re mi fa sol
la sol mi sol re mi fa mi la sol fa mi
fa sol mi re mi fa mi re ut re
fa mi re la sol fa mi re la
fa mi fa sol mi fa sol la fa sol mi fa ut mi
re la sol fa re mi fa sol
sol mi sol re mi fa mi re ut fa mi ut
re ut re mi fa re fa mi re mi fa mi fa mi la sol sol
mi la sol mi sol la sol mi fa
fa mi re mi re sol
la sol fa mi re

2

25

30

35

40

45

la mi la sol fa

mi

fa mi fa sol la fa la fa sol la

la sol fa sol re mi fa re mi fa

sol re mi fa mi re mi re mi fa sol

mi la sol mi sol la sol fa

sol fa mi fa re la mi la

mi la sol fa mi re la sol fa

mi re re ut re fa mi fa

mi re mi fa re mi ut re mi fa sol fa mi

sol mi sol re mi fa re mi fa sol la sol fa

sol la sol fa mi mi la sol fa sol re

mi re ut mi fa mi

re mi re fa mi fa mi la la sol/mi la/fa sol/mi la/fa fa/re sol/mi la

fa la sol fa mi re mi fa re mi re la

mi fa mi la sol fa sol fa fa la re

The image displays a musical score for a four-part setting, identified as *Quartus tonus* from fol. 139v. The score is written in mensural notation on four staves, each with a different clef (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The notes are accompanied by solfège syllables (re, ut, fa, mi, sol, la) written below the staves. The score is divided into three systems, with measure numbers 50, 55, and 60 indicating the start of each system. A key signature of one sharp (F#) is indicated at the beginning of the first system. A bracketed annotation 'ms: faltam hastes' is present above the second system. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and naturals). The syllables are aligned with the notes, showing the vocal or instrumental parts.

Imagem 60. Solmização de *Quartus tonus* de António Carreira (P-Cug mm 242 fol. 139v)

3.4 solmização e desenho frásico

3.4.1 associação entre gestos melódicos e combinações de sílabas

Pode o intérprete moderno perguntar agora qual a implicação prática da teoria dos hexacordes, solmização e da *musica ficta* na execução das obras renascentistas. Afinal de contas, trata-se apenas de um sistema de organização melódica que serve para expressar diferenças intervalares, exactamente como o que usamos hoje em dia. Há no entanto algumas pequenas diferenças que podem ser interessantes se analisadas à lupa. A evidência deriva sobretudo da prática do sistema.

Em primeiro lugar, trata-se de um sistema que associa gestos melódicos a combinações de sílabas: porque qualquer meio-tom é sempre solmizado MI-FA (ou LA-FA na eventualidade de estarmos no caso excepcional de *fa supra la*) o próprio sistema informa sobre o comportamento da melodia. Na obra dada anteriormente como exemplo, podemos compreender imediatamente, a partir da solmização do tema, que há uma diferença intervalar substancial na imitação do tema (MI-LA e RE-LA). Da mesma maneira, gestos de imitação melódica tornam-se imediatamente evidentes mesmo que ocorram em notas diferentes, já que as sílabas de solmização são as mesmas.

Em segundo lugar, os locais onde ocorre mutação tornam-se evidentes. A mutação é um fenómeno de alguma importância porque significa que há um momento onde a lógica da melodia muda, passando a estar estruturada sobre outro hexacorde. É preciso não confundir solmização e hexacordes com modos, assunto que será debatido mais à frente. O facto de uma melodia se construir sobre determinado hexacorde não nos diz o modo em que se encontra, da mesma maneira que o facto de ocorrer mutação não implica uma mudança de modo. No entanto, o facto de encontrarmos expressa nas sílabas uma interrupção de um sistema para passar a um outro contíguo faz com que o estabelecimento de uma relação entre a articulação na solmização e a articulação na melodia seja imediato e praticamente involuntário.

Estas duas consequências do emprego da prática da solmização para a aprendizagem e análise de melodias não se encontram referidas em nenhuma parte da documentação histórica. A explicação pode ser simples: todos os sistemas têm lógicas implícitas e tão evidentes para quem é

nele criado que dispensam qualquer explicação. Basta pensar no ensino musical de hoje e na quantidade de dogmas em que ele se baseia.

Daremos um exemplo: o conceito de oitava e da sua divisão. O sistema em que baseamos a esmagadora maioria das linguagens musicais modernas assente num ente estrutural que se pode repetir *ad infinitum*: a oitava. Quando iniciamos um percurso de aprendizagem convencional, aceitamos tacitamente que essa oitava é dividida em sete partes desiguais (cinco tons e (dois) meio-tons a que correspondem sete notas musicas; mais tarde, também tacitamente, aceitamos que cada uma das notas possui três variantes (natural, bemol ou sustenida) que conduz a uma divisão da oitava em doze partes iguais, chamadas meios-tons. Ainda mais tarde podemos ser confrontados com outros sistemas de divisão da oitava, nomeadamente a divisão do meio-tom em quartos-de-tom. Mas no decorrer do nosso percurso praticamente nunca colocamos em causa, a não ser que enveredemos por estudos que se relacionem com as áreas da matemática do som, um sistema baseado em oitavas. Se o fizéssemos, seríamos imediatamente confrontados com evidência que baseamos toda a nossa aprendizagem num sistema que tem de ser ligeiramente distorcido para que possa efectivamente ser repetido em oitavas. Nenhum manual de aprendizagem musical começa por dizer que há sete (ou doze) notas musicais que se repetem em oitavas, que a partir dessas notas deduzimos intervalos mas que se começarmos a somar os rácios dos intervalos que se deduzem encontramos outras notas que estão fora deste sistema.

Não é fácil para um músico moderno mergulhar nas lógicas de aprendizagem de há 500 anos atrás. Para tal é preciso realizar o esforço de compreender o conteúdo da informação a que se tem acesso mas também ser capaz de perceber a resistência que involuntariamente se cria pelo facto de nós próprios termos sido educados de acordo com lógicas diferentes.

3.4.2 bmoles, naturais, durales

Apenas quando estamos predispostos para aceitar lógicas substancialmente diferentes das nossas, poderemos compreender as implicações de declarações como a que se segue, tirada de *Musica choralis deudsh* de Martin Agrícola (1533):

Das seis notas acima mencionadas [as seis sílabas do hexacorde, ut re mi fa sol la], duas são chamadas *b molles*, nomeadamente ut e fa, pois são cantadas com extrema suavidade, delicadeza, cuidado e doçura. Elas são da mesma natureza e carácter; por isso, onde uma pode ser cantada, também a outra pode ser cantada [i.e. ambas devem ser cantadas da mesma maneira].

Re e sol são chamadas medianas ou notas naturais, pois elas emitem um som médio, não demasiado suave ou demasiado claro.

Mi e la são chamadas *durales*, isto é, são sílabas claras e duras. Por isso devem ser cantadas de forma mais firme e são mais fortes que as *b molles* e que as *naturales*.

Esta diferença, quando é bem realizada e fielmente observada no canto, torna as melodias suaves e agradáveis. Por isso deve ser a primeira coisa a meter na cabeça dos rapazes [dos alunos] e depois habituá-los a isso, para que se tornem seguros desta diferença.⁵⁴

Esta passagem de Agricola não tem praticamente paralelo em qualquer outra da tratadística renascentista. São vários os autores que nos fazem compreender que existe uma identidade inerente a cada sílaba, nomeadamente relacionando este aspecto com a função das notas dentro do processo de mutação. A distinção entre sílabas “altas” (FA SOL LA) e “baixas” (UT RE MI), também referida por Agricola, é relativamente lógica pois observando as regras de mutação acima descritas vamos deduzir que esta ocorre quase sempre num FA SOL ou LA quando se sobe ou num UT RE ou MI quando se desce (a única excepção é quando a melodia é interrompida por um grande salto). Mas Agricola está a dizer-nos muito mais que isso. Está a conferir uma propriedade metafórica (que depois podemos interpretar como dinâmica, tímbrica,

⁵⁴ “Of the above-mentioned six voices, two are called *bmolles*, namely ut and fa, for they are sung extremely mildly, gently, sweetly, and softly. They are of on nature and character; therefore where the one may be sung, so may the other be sung.

Re and sol are called the middle or natural voices because they emit an average sound, not too mild nor too clear.

Mi and la are called *durales*, that is, clear and hard syllables. For they should and must be sung in a more manly and stronger way than the *b molles* and *naturales*.

This difference, when it is well noted and truly observed in singing, makes all melodies sweet and pleasing. Therefore it should be the very first thing that one should get into the boys’ heads and then get them accustomed to, so that they are very sure of this difference.” Original em alemão, traduzido para inglês por SMITH 2005: 168-9.

agógica, articulatória, etc.), organiza-as em três níveis diferentes e impregna-lhes caracteres diferentes. Diz ainda que esta diferenciação é fundamental na prática do canto e que os rapazes devem ser educados a exercê-la logo desde o princípio da sua aprendizagem.

Apesar de Agricola ser o único a explicitar qual a diferença na execução entre notas *b molles*, *naturales* e *dures*, estes termos são também utilizados por outros autores relacionando-as com as mesmas notas: *Musica activae micrologus* (Andreas ORNITHOPARCUS 1516, tratado traduzido por DOWNLAND em 1609), *Musica* (NICOLAUS LISTENIUS, 1537), *Rudiments de Musique Pratique* (Maximilian GUILLIAUD, 1554), *Erotematum musica libri duo* (Friederich BEURHAUS, 1580). Uma confirmação desta prática é encontrada numa crítica de Hermann Finck em *Pratica Musica* (1556) que se opõe a uma interpretação literal das qualidades das sílabas e dos desequilíbrios dinâmicos que daí resultam quando aplicados pelos cantores. Reconhecendo que estas distinções são inerentes à qualidade das notas e parte fundamental da música, ele considera que a sua interpretação explícita é desnecessária e que elas podem mesmo ser ouvidas num órgão (SMITH 2005: 170).

Não deixa de ser curioso notarmos que organizando o hexacorde diatonicamente e aplicando a distinção entre notas *b molles*, *naturales* e *dures*, nunca encontramos a sucessão de duas notas do mesmo género.

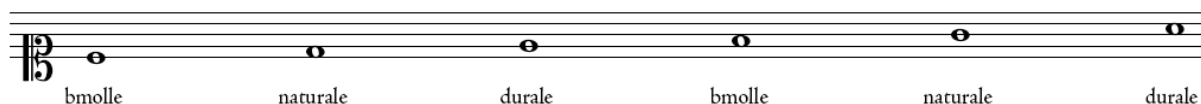


Imagem 61. aplicação das qualidades *b molle*, *naturale* ou *duale* às seis notas do hexacorde

Já considerando a possibilidade de mutação, encontramos dois casos de duas notas da mesma qualidade consecutivas. Como vimos, só existem no fundo quatro casos de mutação: RE em LA ou MI em LA na descida e LA em RE ou SOL em RE na subida. Assim, numa sucessão diatónica resulta a sequência de nota *duale* para uma *duale* no primeiro caso, *b molle* para *duale* no segundo, *naturale* para *naturale* no terceiro *b molle* para *naturale* no quarto.

3.4.3 princípio da não regularidade

Estamos em crer que esta diferença aplicável às sílabas de solmização é uma das manifestações de um princípio de não regularidade que encontramos expresso noutros aspectos da estética musical renascentista. Encontramos outras manifestações deste princípio em dois aspectos bem documentados ao longo do século XVI e XVII: o uso de articulações e as regras de composição.

Naturalmente, as definições de *bmolle*, *naturale* e *durale* são talvez demasiado ambíguas para que se perceba exactamente como se expressam de um ponto vista mecânico. É demasiado fácil atribuir uma correspondência dinâmica às três qualidades das notas de solmização; se fosse essa a intenção, a adjectivação complementar era dispensável e provavelmente não teríamos o alerta de Finck em relação aos perigos de uma aplicação demasiado literal desse recurso. É precisamente para a compreensão desse espaço que podemos considerar entre a clareza de Agrícola e o exagero de Finck que a experimentação e a prática se tornam ferramentas de uma enorme valia. Ao intérprete cabe a responsabilidade de transformar as metáforas verbais de Agrícola (suavidade, delicadeza, cuidado, doçura, clareza, dureza) e transformá-las em metáforas sonoras através do exercício, da experimentação e da relação com o repertório.

Felizmente, outro tipo de tratadística é bastante mais precisa deste ponto de vista, porque se preocupa precisamente com a explicação e contextualização das acções mecânicas inerentes à execução de um instrumento: os métodos instrumentais ou os tratados musicais que abordam directamente questões de metodologia instrumental. O século XVI é fértil na produção destes documentos. Por um lado, fenómeno da impressão facilita a disseminação desses documentos, a um ritmo maior num âmbito muito mais alargado que o processo da cópia manual; por outro, a ascensão de uma nova classe social com poder de compra e que encontra um passatempo na produção musical em círculos pequenos (a família, a academia, etc) cria-lhes uma clientela. O diletante que compra uma caixa com um *consort* de flautas para que possa no seu ambiente familiar tocar as danças ou canções da moda não quer perder tempo com as explicações complexas e sistemas melódicos que remontam a mil e quinhentos anos. Quer instruções simples que tornem imediata a produção de música.

Surge então um novo género de tratadística que se foca não na música mas a execução instrumental. Alguns tentam conciliar os dois aspectos, fornecendo simultaneamente informações de carácter teórico com outras de carácter prático. Mas muitos deles limitam a

teoria ao mínimo indispensável, preferindo concentrar-se no *fazer* e no exercício desse *fazer*. A seguinte lista refere alguma da tratadística impressa, parcial ou exclusivamente instrumental:

Compositione di messer Vincenzo Capirola, ms. Chicago Newberry Library (manuscrito sem data, seguramente da primeira metade do século XVI)

S. di Ganassi dal Fontego: *Opera intitulata Fontegara*, Veneza, 1535

S. di Ganassi dal Fontego: *Regola rubertina*, Veneza, 1542

S. di Ganassi dal Fontego: *Lettione seconda* Veneza, 1543

T. de Santa María: *Arte de tañer fantasia*, Valladolid, 1565

Adrian Le Roy, *A Briefe and easye instruction to learne the tableture, to conducte and dispose thy hande unto the Lute*, Londres, 1568. (Reedição como 2a parte de *A briefe and plaine Instruction to set all Musicke of eight divers tunes in Tablature for the Lute*, Londres, 1574)

G. Dalla Casa: *Il vero modo di diminuir*, Veneza, 1584

R. Rognoni: *Passaggi per potersi essercitare*, Veneza, 1592

G. Diruta: *Il transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna*, Veneza, 1593

T. Robinson : *The Schoole of Musicke*, Londres, 1603

Jean-Baptiste Besard, *Thesaurus Harmonicus divini Laurencini Romani...*, Colonia, 1603. (Reedição mais completa em alemão: *Gründtlicher Unterricht über das künstliche Saitenspiel der Lauten*, Augsburg, 1617)

R. Dowland : *Varietie of Lute-Lessons*, Londres, 1610

Nicolas Vallet, *Paradisus Musicus Testudinis*, Amsterdam, Joannem Jasonium, 1618

F. Rognoni: *Selva de varii passaggi*, Milano, 1620

P. Matthysz: *Vertoninge en onderwyzinge op de hand-fluit*, Amsterdam, c1649

Um aspecto particularmente interessante é a questão das articulações. Qualquer que seja o instrumento em causa, encontramos sempre uma lógica binária na combinação de movimentos articulatórios. Nos instrumentos de sopro, essa binariedade é expressa sobre a forma de sílabas distintas, Te-Re, Te-Che [leia-se K] ou Le-Re; nos alaúdes alternando o polegar em movimento descendente com o indicador em movimento ascendente, num gesto chamado “figueta”; nos instrumentos de arco, distinguindo a arcada para baixo e para cima que, dependentemente da

maneira como se pega no arco, resulta em notas acentuadas e não acentuadas; já nos instrumentos de tecla, a questão é mais complexa pois existem vários tipos de testemunho mas em todos eles encontramos esquemas de alternância de dedos que produzem resultados irregulares⁵⁵.

Obviamente, tal irregularidade não é aleatória. Ela encontra-se perfeitamente regulada por princípios claramente expressos nos textos ou exemplos dessa tratadística. Ela relaciona-se intimamente com a linha melódica e serve para tornar evidente a progressão entre notas “boas” e “más” que podem ser encontradas nas regras de composição do período⁵⁶. A relação entre articulação e contraponto é tão íntima que os termos utilizados são os mesmos: simplificando, “buona” para designar a nota consonante que deve localizar-se no tempo forte do contraponto e para uma articulação mais tónica, e “cattiva” para a nota localizada no tempo fraco, dissonante e também para a articulação mais átona. Um resquício deste sistema pode ainda hoje ser encontrado na notação de arcadas: a arcada para baixo é representada por um N de “nobile”, enquanto para cima com um V de “villana”.

Evidentemente que estamos a falar de coisas diferentes: a divisão de Agricola em notas *molles*, *naturales* e *dures* depende da sua posição no hexacorde; entre *buone* e *cattive* depende do contraponto. Porém, ambas dão-nos chaves de leitura que nos permitem olhar para uma melodia considerando vários níveis e estabelecer relações de tensão entre eles.

3.5 *modo e tom*

Entraremos agora na problemática e polémica questão dos modos e tons. Como prefacia Frans Wiering no seu trabalho de referência sobre o assunto, *The Language of the Modes*, “os modos

⁵⁵ Para informações mais completas sobre a problemática das articulações no repertório instrumental renascentista, consulte-se o prefácio de Richard Erig, *Italienische Diminutionen*, Zurique 1979

⁵⁶ Para uma simples mas completa abordagem das regras de contraponto no Renascimento, veja-se Peter Schubert, *Modal Counterpoint, Renaissance Style*, New York 1999

tornaram-se num assunto debatido inflamadamente e as muitas diferenças de opinião sobre teoria modal causaram e continuam a causar uma confusão assinalável. Mesmo hoje não existe consenso sobre o que são os ‘modos’.”(WIERING 2001:2)⁵⁷

Talvez ajude se recordarmos que no debate desta questão estamos a lidar com um arco de tempo invulgarmente largo, que inicia na Antiguidade clássica grega e que termina em meados do século XVII. Na procura da compreensão do que são os modos e tons, é fundamental termos bem presente que se existem aspectos que podem ser considerados transversais a todos os períodos mas outros são próprios ou mesmo exclusivos de determinados estilos.

Por exemplo, entre muitos os autores que procuram definir os modos encontramos Aristóteles (384 AC – 322 AC), Boethius (ca. 480- 525), Marchetto da Padova (ca. 1300), Zarlino (1517 – 1590) e Kircher (1601-1680). Confrontando todos eles encontramos talvez mais divergências que semelhanças mas não podemos nos esquecer que a música que conhecem e à qual aplicam a sua teoria é completamente diferente.

Mais do que discorrer sobre a longa polémica dos modos e tons, interessa-nos tentar perceber que noções teria(m) o(s) compilador(es) do ms. Braga 964 para que pudessem categorizar as peças de acordo com critérios de modalidade e quais as motivações para tal realizar. Assim, não dispensando de contextualizar a teoria modal do final do Renascimento, é através dos seus olhos que procuraremos abordar a questão.

3.5.1 Boethius

As origens do sistema e organização melódica descrito nos capítulos anteriores remontam à antiguidade, mas o conhecimento dos teóricos medievais e renascentistas não destila directamente dos ensinamentos de Platão e seus contemporâneos. É sobre *De institutione musica* de Boethius que a teoria melódica medieval e renascentista assenta os seus pilares ou, melhor dizendo, sobre uma leitura errónea deste tratado de ca. 500 (WIERING 2001: 6).

⁵⁷ “(...) Modes became a hotly-debated subject and the existence of many different opinions on modal theory caused and continues to cause notable confusion. Even today there is no consensus as to what “modes” are.” (WIERING 2001: 2)

Numa abordagem semelhante à do *Systêma Ametabolon* (Sistema Imutável), Boethius determina um âmbito de duas oitavas (A-a') a que chama Sistema Perfeito Maior. Neste Sistema Perfeito Maior a relação intervalar entre as notas é fixa e imutável.



Imagem 62. Sistema Perfeito Maior

A partir do Sistema Perfeito Maior, Boethius deduz 8 grupos de oitavas a que chamadas species.

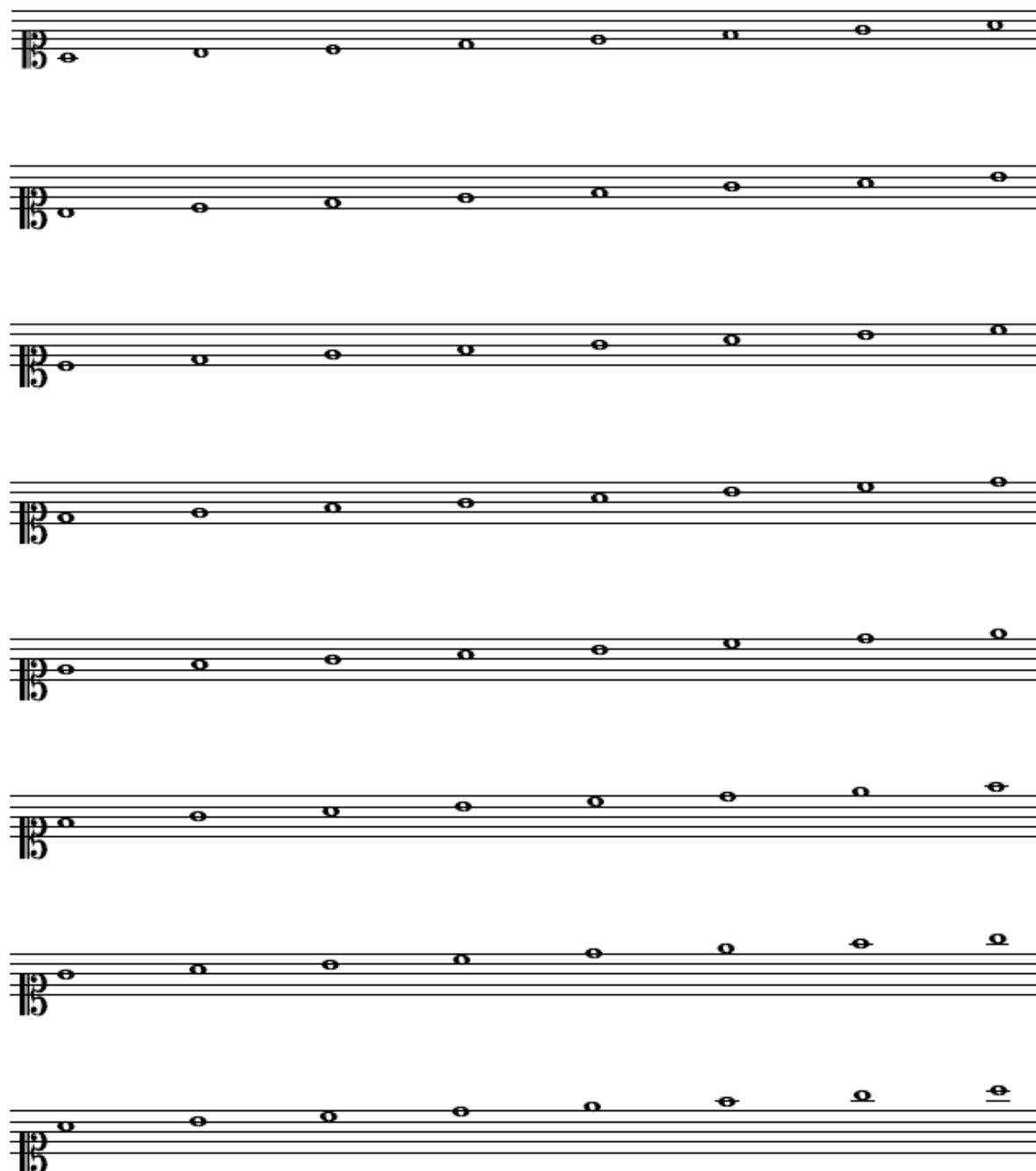


Imagem 63. As 8 *species* de Boethius

Os modos de Boethius derivam destas *species* de uma forma que não terá sido bem compreendida pelos teóricos medievais: tomando como referência os extremos das *species*, o Sistema Perfeito Maior é deslocado de forma a iniciar num extremo de uma *specie* determinada; desta operação resulta uma transposição que, mantendo a relação intervalar inerente ao Sistema Perfeito Maior, altera a localização das suas notas. Os oitos *modos* (também chamados *tons* ou *tropos*) são assim definidos pela relação intervalar que resulta do intervalo a-a' dentro de cada uma das oito transposições possíveis (são oito *species*).

Tomemos por exemplo a sexta *specie*, f-f. Para formar um Sistema Perfeito Maior que inicie e termine em fa teremos de transpor o âmbito original uma terceira abaixo. Modernamente pensaríamos em acrescentar 3 bemóis na armação de clave mas como tal nos traria um la bemol e o modo será deduzido do intervalo a-a', iremos transpor uma terceira menor e acrescentaremos 3 sustenidos, o que em termos de relação intervalar será exactamente a mesma coisa. O modo resultante, a que Boethius chamou Lydio, é uma escala diatónica com os meios tons entre o III e IV grau e entre o VII e VIII. (WIERING 2001: 6-7)

No entanto, como podemos acima facilmente observar, a oitava *specie* é, em termos intervalares, idêntica à primeira, pelo que obteríamos sete, e não oito, conjuntos de sucessões intervalares designadas como *modos*. Boethius porém considera como modos diferentes aqueles que derivam da primeira e oitava *specie*, sendo portanto claro que, ao contrário do que interpretaram os teóricos medievais, que os modos não são apenas colecções de escalas distinguíveis pela sucessão diatónica.

3.5.2 *modos na Idade Média*

Como dissemos, Boethius não terá sido inteiramente compreendido pelos teóricos medievais, que estabeleceram uma correspondência directa entre as *species* e os modos. Como resultado, os modos medievais acabam por efectivamente ser os mesmos dos de Boethius mas os nomes ficam bastante trocados:

Boethius	Idade Média
Hypodórico	Hypodórico
Hipofrégio	Mixolídio
Hipolídio	Lídio
Dórico	Frégio
Frégio	Dórico
Lídio	Hipolídio
Mixolídio	Hipofrégio
Hipermixolídio	Hipomixolídio

Tabela 7. Correspondência entre os modos de Boethius e os modos medievais

Para além deste problema, os modos de Boethius são oito mas há apenas sete *species* (enquanto colecções de escalas diatónicas).

Como dissemos no início deste capítulo, deveremos sempre ter em conta que a noção de “modo” foi-se alterando ao longo das épocas para que seja coerente com a música contemporânea. Efectivamente, quando chegamos ao medievo os modos não são apenas fórmulas melódicas que nos servem para estruturar melodias com carácter correspondente. Eles são também uma catalogação e categorização que permite, na prática do cantochão, encontrar facilmente ligações melodicamente adequadas à relação entre os salmos e das antífonas.

Na prática mais comum da recitação salmódica, os salmos são intercalados com refrãos ou antífonas. Enquanto a escolha dos primeiros depende do período litúrgico, os salmos são recitados na sua totalidade todas as semanas, pelo que são muitas as combinações salmo/antífona que podem surgir. Para que seguramente os salmos encaixem melodicamente nas antífonas é preciso garantir que ambas as melodias possuam características que os compatibilizem. Uma classificação baseada em modos é uma das premissas para esta garantia, já que nos informa quais as melodias que se baseiam nas mesmas escalas.

No entanto, isto não é suficiente para resolver o problema. Do mesmo modo que na música tonal existe uma polarização em torno de dois elementos harmónico/melódicos principais, que designamos por “tónica” e “dominante”, as melodias do cantochão oscilam entre

dois pontos: a *finalis*, a “nota mãe” da nossa melodia e o *tenor* (ou tom de recitação, ou repercussa), que serve de referência à recitação do texto. Para além disso, o âmbito de um modo é de uma oitava, à semelhança das *species* de Boethius, mas a *finalis* do modo pode não se encontrar no início deste mas a meio. Quando a *finalis* coincide com a primeira nota do modo, diz-se que o âmbito é autêntico, quando a *finalis* se encontra a meio do modo, diz-se que o âmbito é plagal.

Assim sendo, uma classificação modal passa a ter uma importante função de classificação no âmbito de práticas litúrgicas. Por essa razão, surge uma organização, designada por modos eclesiásticos, ou tons eclesiásticos, que precisamente tem em consideração estes três aspectos: final, âmbito relativo à final (autêntico ao plagal) e tom de recitação (ou *tenor*).

Modo	Âmbito	<i>Finalis</i>	<i>Tenor</i>
1	autêntico	d	a
2	plagal	d	f
3	autêntico	e	c'
4	plagal	e	a
5	autêntico	f	c'
6	plagal	f	a
7	autêntico	g	d'
8	plagal	g	c'

Tabela 8. Os 8 modos eclesiásticos

Obviamente que esta síntese é uma redução demasiado simples de um processo que decorreu ao longo de quase 1000 anos e sobre o qual vários teóricos dissertaram. As fontes directas para a compreensão da problemática dos modos na idade média vão desde Boethius (ca. 500) até Ugolino de Orvieto (ca. 1430) passando por Tonário de St Riquier (ca. 800), Aurelian de Réôme (fl. 840s), Hucbald (final do século IX), Guido d'Arezzo, Berno de Reichenau (século XI), Hieronymus de Moravia (ca. 1250) e Marchetto da Padova (ca 1318), isto apenas para citar apenas algumas delas.

Não está dentro do âmbito deste trabalho discorrermos sobre todas as variantes do fenómeno e precisar as chaves de leitura que foram surgindo mas tentar contextualizar a

problemática dos modos e tons de forma a melhor compreendermos a abordagem renascentista em geral e a do ms. Braga 964 em particular.

Até este momento temos utilizado o termo “modo” e “tom” indiscriminadamente, sem os distinguir. Efectivamente os dois termos confundem-se, agora como então. É certo que podemos distinguir os modos enquanto organizações intervalares dentro do âmbito de um oitava (e nesse caso, o que os distingue é a localização dos tons e dos meios tons) dos modos enquanto normas de comportamento para uma melodia que estabelecem um âmbito, uma *finalis* e um *tenor*. Mas fazer corresponder uma e outra categoria à palavra “modo” e “tom” é exercício facilmente defraudado à luz dos inúmeros escritos desde o século V ao XVII.

Mais importante do que definir as palavras é procurar compreender, quando as encontramos, se estar a tratar da primeira circunstância (modo ou tom enquanto escala) ou da segunda (modo ou tom enquanto diagnóstico de comportamento melódico).

3.5.3 *modos no Renascimento*

Quando em 1525 Pietro Aaron publica um tratado sobre os modos na polifonia, intitulado *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato non da altrui piu scritti* [Tratado da natureza e conhecimento de todos os tons do canto polifónico, ainda não descritos por outros], declara no prefácio ser o primeiro a empreender tal empresa:

“sem duvida que não me sentia à altura de tal feito, visto que tão bem conheço a matéria em causa, difficilima, sublime e de complexa explicação ; no entanto sem presunção nem sentido de superioridade em relação a ti, gentilissimo leitor, mas aos teus pés e com uma voz humana, discorrerei sobre tal coisa. Até os mais célebres músicos acima referidos desistiram desta fastidiosa e estranha tarefa, não por ignorância mas apenas devido ao incómodo e fastio que dela resulta; e claramente se vê que ninguém do nosso século se dedicou a ela.” (AARON 1525: cap I)⁵⁸

⁵⁸ “non è dubbio che fra me stesso di tale impresa pensando non mi senta, massimamente cognoscendo io la materia difficilissima sublime et alta a dichiarare, pur non dimeno non come prosuntuoso ne altiero a te gentilissimo lettore, ma con humana voce agli tuoi piedi narrar tal cosa penso, et aspettando essa

À luz do exposto no capítulo anterior, que refere uma quantidade considerável de escritos que incidem sobre o debate dos modos e tons, esta declaração parece sofrer de uma forte imodéstia, para não dizer ignorância. Contudo, não nos podemos esquecer que a problemática da modalidade vai evoluindo com a música a que se aplica e ganhando uma nova dimensão com o desenvolvimento progressivo da composição polifónica. Uma coisa é o conceito de modo e tom aplicado a uma melodia, outra bastante mais complexa é aplicá-lo a melodias simultâneas.

Efectivamente, alguns autores do século XIII abordaram de passagem a questão dos modos na polifonia; Johannes Tinctoris tenta mesmo, no seu *Liber de natura et proprietate tonorum* de 1476, estabelecer alguma teoria. Mas até ao início do século XVI não existe nenhuma tradição de teoria polifónica modal emergente. (WIERING 2001: 2) Desse ponto de vista, Pietro Aaron marca efectivamente o início de uma linhagem que procurará debater e esclarecer a questão dos modos na polifonia. Dentro dessa linha podemos elencar alguns pontos de referência:

1525 Pietro Aaron *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*

1558 Gioseffo Zarlino *Le institutioni harmoniche*

1571 Gioseffo Zarlino *Dimonstrationi harmoniche*

1588 Pietro Pontio *Ragionamento di Musica*

1609 Rocco Rodio *Regole di musica*

1614 Adriano Banchieri *Cartella Musicale*

1650 Anasthasius Kircher *Paradigma octavi toni*

A discussão dos modos e tons na polifonia passa a centrar-se em dois pólos: 1. o que é um modo ou tom; 2. de que aspecto(s) se deduz o modo ou tom de uma composição polifonia.

Vejamos o que dizem diversos autores sobre o assunto (excertos acedidos em WIERING 2001: 80-84):

fastidiosa et strana non fo giuditio che dagli celeberrimi sopra detti musichi per ignoranza da loro abbandonato sia, ma sol per altro incommodo et opportuno fastidio lasciato hanno, & chiaro si vede che da nessuno al nostro secolo si trova.” (AARON 1525: cap I)

Um tom é um método a partir do qual qualquer cântico é deve ser composto.⁵⁹
(TINCTORIS c. 1472, cap. 18)

Um tom é mais nem menos do que a maneira a partir da qual o princípio, meio e fim de qualquer canção é arranjado.⁶⁰ (TINCTORIS 1476, cap. 1)

Um tom, como pode ser aqui resumido, é uma certa regra que prevalece em todas as canções, e digo “todas as canções” seguramente, sejam cantochão ou polifonia.⁶¹
(GUILLIELMUS MONACHUS, c. 1485: cap. 9)

Tons são regras a partir das quais qualquer canto é reconhecido, classificado e julgado no seu final, através da forma como ascende e descende. ⁶²(GAFFURIUS 1492, cap V:8)

Os filósofos chamaram a estas sete espécies do diapasão “modos”⁶³ (GAFFURIUS 1492, fol. k3).

De acordo com Guido [d’Arezzo] esse tom é uma regra que prevalece sobre melodias escritas – e sobre as que ainda poderão ser escritas – no seu final e pela forma como ascendem e descendem. ⁶⁴ (GAFFURIUS 1496, cap. I:7)

⁵⁹ “A tone is a method by which every chant must be composed”. (TINCTORIS c. 1472, cap. 18) Original em latim, traduzido para inglês por WIERING 2001: 80

⁶⁰ “A tone is then nothing else than the manner by which the beggining, middle, and ending of every song is arranged”. (Tinctoris 1476, cap. 1) Original em latim, traduzido para inglês por WIERING 2001: 80

⁶¹ “A tone, as it may be summarized here, is a certain rule which judges in every song, and I say “in every song” rightly, either plainsong or polyphony.” (GUILLIELMUS MONACHUS c. 1485, cap. 9) Original em latim, traduzido para inglês em POWERS 1980: 399

⁶² “Tones are rules by which every melodious chant is recognized, classified, and judged in its end, by means of its ascent and descent”. (GAFFURIUS 1492, cap V:8) Original em latim, traduzido para inglês por WIERING 2001: 80

⁶³ “The philosophers have called these seven species of the diapason “modes””. (GAFFURIUS 1492, fol. k3) Original em latim, traduzido para inglês por WIERING 2001: 82

Diremos em primeiro lugar que um tom é uma certa norma de cantar que é reconhecida no final pela forma como ascende e descende.⁶⁵ (AARON 1516, cap. I:26)

De acordo com o Arentino [Guido d'Arezzo], o tom é uma regra que prevalece em qualquer canto no seu fim, pela sua ascensão ou descida; ou é o conhecimento que demonstra a ascensão e descida do Princípio, Meio e Fim de qualquer canto. (LANFRANCO 1533: 102)⁶⁶

Diz-se que um tom é uma regra que determina todas as melodias escritas – e até as que ainda poderão ser escritas – na sua final através da forma como ascendem e descendem.⁶⁷ (VANNEO 1533, fol 29v)

Um modo é uma certa forma ou qualidade de harmonia que se encontra em cada uma das denominadas sete *specie* do *Diapason* [oitava].⁶⁸ (ZARLINO 1558, cap. IV:1)

O tom não é portanto mais que a composição de uma oitava, isto é de oito notas, que contêm sete intervalos de 5 tons de *sesquiotava* (9:8) e dois semitons menores.⁶⁹ (AIGUINO 1562, cap I:15)

⁶⁴ “According to Guido such tone is a rule judging all written melodies – and even those that can be written – in their final, by means of their ascent and descent”. (GAFFURIUS 1496, cap. I:7) Original em latim, traduzido para inglês por WIERING 2001: 80

⁶⁵ “Let us first say that a tone is a certain norm of singing that is recognized from the end by the means of the ascent and descent”. (AARON 1516, cap. I:26) Original em latim, traduzido para inglês por WIERING 2001: 80

⁶⁶ “Il Tuono secondo lo Aretino: e la regola: che giudica ciscun canto nel fine: per la ascensa: & discesa: Overoe la cognitione: che dimostra l’ascensa: & discesa del Principio, Mezzo, & Fine dicisascun canto.” (LANFRANCO 1533: 102)

⁶⁷ “A tone is called a rule tha judges all written melodias – and even those that can be written – in their final by means of their ascent and descent.” (VANNEO 1533, fol 29v) Original em latim, traduzido para inglês por WIERING 2001: 81

⁶⁸ “...l Modo è una certa forma, o qualità di harmonia, che si trova in siascuna delle nominate Sette specie della Diapason ...” (ZARLINO 1558, cap. IV:1)

Modo é uma forma ou qualidade de harmonia que se encontra em cada uma das sete *specie* do Diapason, modulada pelas *specie* de Diapente (quinta) e Diatessaron (quarta) que lhes forem mais apropriadas.⁷⁰ (ZARLINO 1571: 274)

Modos ou tons são as formas das composições musicais.⁷¹ (ZARLINO 1573: 359)

Os músicos dizem que o modo é a forma ou ou qualidade da Harmonia que se encontra numa das sete *species* do Diapason, modulada pelas *species* de Diapente e Diatessaron que lhes forem mais apropriadas.⁷² (TIGRINI 1588: 56)

O tom harmónico, assim chamado porque se compõe de um intervalo de notas que contém oito graus musicais, e que por isso se define por não sendo mais do que certas qualidades de notas sonoras que se transforma em melodias nos nossos ouvidos.⁷³ (ZACCONI 1592, fol 196v)

⁶⁹ “Il tuono adunque non è altro che una compositione d’una ottava, cioè di otto note, che importano sette intervalli di cinque toni sequiottavi, & due minori semituoni ...” (AIGUINO 1562, cap I:15)

⁷⁰ “Modo è Forma, ò Qualità d’harmonia: che si trova in una delle Sette *specie* della Diapason: modulata per quelle di Diapente, & di Diatessaron: che alla sua forma sono convenevoli.” (ZARLINO 1571: 274)

⁷¹ “*Modi, o Tuoni: i quali sono le forme delle Compositioni Musicali.*” (ZARLINO 1573: 359)

⁷² “Diccono adunque i Musici il Modo essere forma, ò qualità d’Harmonia, che si trova in una delle Sette *specie* della Diapason, modulate per quelle *specie* della Diapente, & della Diatessaron, che alla sua forma sono convenevoli.” (TIGRINI 1588: 56)

⁷³ “il Tuono harmoniale, il quale perche si compone d’vno interuallo di voce in cui si contengono otto gradi Musicali: per questo il si diffinisce che non sia altro che alcune qualità di sonore voci ch’all’orecchie nostre melodia rendono.” (ZACCONI 1592, fol 196v)

Um tom ... é uma certa regra através da qual, medindo a canção no seu princípio, meio e fim de acordo com os seus intervalos e distâncias, obtemos o conhecimento acerca da ordem em que a dita canção foi formada e realizada.⁷⁴(ZACCONI 1622:38)

Um tom é o conhecimento do princípio, meio e fim de qualquer canção e que determina sua ascensão e descida. (CERONE 1613: 350)⁷⁵

Um tom é uma regra que determina todas as melodias escritas – e até as que ainda poderão ser escritas – na sua final através da forma como ascendem e descendem. (CERONE 1613: 350)⁷⁶

Tom é uma regra pela qual se discerne e conhece uma composição e um discurso de notas variadas, pela sua ascensão e descida, conhecimento esse que deriva do fim da canção.⁷⁷(ABBATE 1629: 39-40)

É muito difícil que no confronto de tantas definições diversas não nos percamos em repetições, contradições e subjectividades. O problema é que, de alguma forma, todos estão certos, simplesmente descrevem “modo” parcialmente ou de perspectivas diversas. As diferentes opiniões são também motivadas pela diversas experiências pessoais de cada autor. Como nota Franz Wiering, “para a maior parte dos músicos, o modo era uma parte da sua experiência quotidiana, nomeadamente através da prática do cantochão. Desta experiência devem ter

⁷⁴ “Il Tuono ... è una certa regola, con la quale misurandosi la cantilena per i suoi debiti intervalli e distanze, mediante il principio, il mezo e fine, veniamo in cognitione del detto canto sotto che ordine, egli sia stato formato e fatto.” (ZACCONI 1622:38)

⁷⁵ “A tone is the knowledge of the beggining, middle, and end of each song that judges its ascent and descent.” (CERONE 1613: 350) Original em latim, traduzido para inglês por WIERING 2001: 81

⁷⁶ “A tone is a rule judging all written melodies – and even those that can be written – in their final, by means of their ascent and descent”. (CERONE 1613: 350) Original em latim, traduzido para inglês por WIERING 2001: 81

⁷⁷ “Tuono ... è una regola per la quale si discerne, & congnoce una composition & un discorso di note varieate con l’ascendere & la qual gognizione nasce dal fine di quello.” (ABBATE 1629: 39-40)

adquirido um conceito informal de modo, que por sua vez muito provavelmente influenciou as suas composições. Os tratados apresentam uma descrição formalizada dos modos, mas no entanto parecem frequentemente reflectir de alguma forma aspectos desta visão informal”⁷⁸. (WIERING 2005: 69)

Se a tentativa de uma abordagem holística à questão do modo pode resultar nalguma confusão, atentarmos nos particulares pode revelar-se bem mais profícuo. Efectivamente, as definições de cada um dos modos são bastante mais explícitas que a definição de modo ou tom, pois mais facilmente referenciam detalhes da tal vivência empírica dos músicos em relação aos modos e, igualmente útil, são fornecidos exemplos. Como exemplo, peguemos na parte que Zarlino dedica ao Quarto Modo (ZARLINO 1558: 324):

⁷⁸ “For most musicians, mode was part of their daily experience, mainly thorough the practice of plainchant. From this experience they must have acquired an informal concept of mode, which in turn was likely to have influenced their composing. Treatises present a formalized account of the modes, but yet they seem often somehow to reflect informal views of modality.” (WIERING 2005: 69)

Del Quarto Modo.

Cap. 21.



SEGVE dopo questo il Quarto contenuto tra la Seconda specie della Diapason $\text{E} \text{ e } \text{B}_4$, mediata dalla sua chorda finale E arithmeticamente. Questo (come dicono li Prattici) si compone della Seconda specie della Diapente $\text{E} \text{ e } \text{G}$, posta in acuto; e della Seconda della Diatessaron $\text{E} \text{ e } \text{B}_4$, congiunta alla Diapente dalla parte grave. Questo medesimamente, secondo la loro opinione, si accomoda marauigliosamente a parole, o materie lamentevoli, che contengono tristezza, ouero lamentatione supplicheuale; come sono materie amoroſe, e quelle, che ſignificano etio, quiete, tranquillità, adulatione, fraude, e detrattione; il perche dallo effetto alcuni lo chiamarono Modo adulatorio. Questo è alquanto più meſto del ſuo principale, maſſimamente quando procede per mouimenti contrarij, cioè dall'acuto al grave, con mouimenti tardi. Credo io, che ſe ſi uſaſſe ſemplicemente, ſenza meſcolarmi la Diapente, e la Cadenza poſta in a , che ſerue al Decimo modo; che hauerebbe alquanto più del virile, di quello, che non ha coſi meſcolato: ma accompagnato in tal maniera, ſi uſa grandemente, di modo che ſi trouano molte cantilene compoſte ſotto queſto Modo, tra le quali ſi troua il motetto, Deprofundis clamaui ad te Domine a quattro voci di Ioſquino; e il motetto, Peccata mea Domine, col Madrigale, Rompi dell'empio cor' il duro ſcoglio di Adriano, l'vno, e l'altro compoſti a ſei voci; e il madrigale, Laura mia ſacra compoſto a cinque voci. Compoſi ancora io molte cantilene, tra le quali ſi troua a ſei voci il motetto, Miſerere mei Deus miſerere mei, e una Meſſa, ſenza uſar le offeruanze moſtrate nella Terza parte; e ciò feci, non per altro, ſe non per moſtrare, che ciaſcuno il quale vorrà comporre ſenza partirſi dalle date Regole, potrà etiandio comporre facilmente ſenza queſte offeruanze, e aſſai meglio di quello, che fanno alcuni, che non le fanno, quando lo vorrà fare. Si trouano di queſto Modo quaſi infinite cantilene eccleſiaſtiche, nelle quali rariffime volte (anzi ſ'io diceſſe mai, non errarei) ſi vede toccar la chorda B_4 . Bene è vero, che paſſa nell'acuto alla chorda c , di maniera che quando'l ſemituono douerebbe uolgerſi nel grave, ſi ode nell'acuto; e coſi gli eſtremi di cotal Modo vengono ad eſſere le chorde $\text{c} \text{ e } \text{C}$. Li ſuoi Principij irregolari appreſſo gli Eccleſiaſtici ſi trouano in molti luoghi: ma li regolari ſono nelle chorde B_4 , E , $\text{G} \text{ e } \text{B}_4$ ſolamente; ſi come ſi trouano anco le ſue Cadenze regolari, che ſono le ſottopoſte; ancora che molte ſiano le Irregolari. Il più delle volte li Prattici lo traſportano per una Diatessaron nell'acuto, ponendo la chorda b in luogo della B_4 , come ſi può vedere in infinite cantilene; il che fanno etiandio (come hò detto) ne gli altri Modi.

Del

Imagem 64. Descrição do Quarto Modo em *Le institutioni harmoniche* (ZARLINO 1558: 324)

(...) o Quarto [modo] está contido na segunda specie da oitava $\text{B}_4\text{-B}_4$, mediada na sua corda

final E aritmeticamente [i.e. o Quarto modo tem como âmbito a oitava $\text{B}_4\text{-B}_4$ e como

final a nota E que se encontra no seu meio.] (...) Acomoda-se maravilhosamente a matérias lamentosas, que contenham tristeza ou lamentações suplicantes; assim como a matérias amorosas e àquelas que significam ócio, calma, tranquilidade, adulação, fraude e detracção; por essa razão alguns lhe chamaram o Modo adulatório. Este [modo] é bastante mais triste que o seu principal [o terceiro modo, que é a versão Autêntica],

principalmente quando procede por movimentos contrários, isto é do agudo ao grave, com movimentos lentos. (...)

Os seus Princípios irregulares, de acordo com os Eclesiásticos, se encontram em muitos lugares; mas os regulares são nas notas \flat , E, G e \sharp apenas; assim se encontram também as Cadências regulares, que são estas mencionadas. (ZARLINO 1558: 324)

Este excerto dá-nos vários elementos que concorrem para a definição de Zarlino de Quarto modo: 1. é-nos dado um âmbito (B_{\flat} - B_{\sharp}) e uma final (E); 2. define-se um carácter, ou melhor, os caracteres que tal modo pode expressar; 3. menciona-se o perfil das melodias, descendentes; 4. as notas B_{\flat} , E, e G são referidas como “Princípios regulares” e também como cadências.

O exemplo que Zarlino dá para o Quarto modo, transcrito na página seguinte, pode ajudar a compreender melhor cada um destes aspectos. Iremos por partes:

1. Diz Zarlino que o Quarto modo é definido pelo âmbito B_{\flat} - B_{\sharp} e tem como final E. Olhando para a linha do Tenor, facilmente confirmamos esse dado: E é sem dúvida a nota que define a polaridade de todas as frases e existe um eixo de uma nona em torno deste E (uma quarta abaixo e uma sexta acima). No entanto, o mesmo já não acontece com a linha do Soprano: sendo certo que E assume-se como *finalis* e pólo principal de todas as melodias, o âmbito desta voz distribui-se entre por uma décima acima de E. Ou seja, ambas as vozes orientam-se segundo a mesma final mas enquanto o Tenor estabelece um âmbito plagal o Soprano desenvolve-se dentro de um autêntico. Se atentássemos numa definição de modo escrupulosa, de acordo com a classificação tradicional (aos olhos do músico quinhentista) descrita em 2.5.2, diríamos que o Tenor está no Quarto modo mas o Soprano no Terceiro. Mas ambas as linhas pertencem à mesma peça que está indubitavelmente no Quarto modo (ou não seria dada como exemplo de tal).

Esta discordância modal entre partes está longe de ser exclusiva desta peça, muito pelo contrário. Numa obra a várias partes, as vozes existem em âmbitos que são relativamente pré-regulamentados (dependem essencialmente da combinação de claves utilizada, como será

esclarecido no próximo capítulo). Por essa razão, as melodias não podem comportar-se da mesma maneira e têm a tendência para ocupar âmbitos diferentes (autêntico ou plagal) em relação à mesma final. Assim, o modo da obra pode ser deduzido a partir de um tenor, algo que foi descrito por Meier (1988) e Dahlhaus (1968) como “princípio do tenor”.

2. Evidentemente que a definição do carácter de uma obra é sempre tarefa subjectiva, mas não é difícil aplicar os adjectivos lamentoso, triste ou suplicante ao exemplo de Zarlino.

[duo do Quarto Modo]

Gioseffo Zarlino da Chioggia
Le Institutione Harmoniche, p. 325

The image displays a musical score for a two-part setting, 'duo do Quarto Modo', by Gioseffo Zarlino. The score is written for Soprano (S) and Tenor (T) voices. It is in the key of D minor (three flats) and common time (C). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, and 45 marked at the beginning of their respective staves. The Soprano part is written on a treble clef staff, and the Tenor part is written on a bass clef staff. The music features a mix of whole, half, quarter, and eighth notes, with some rests. The overall structure is a single melodic line for each voice, with the Tenor part often providing a harmonic support to the Soprano line.

Imagem 65. [Duo del Quarto Modo] em *Le istituzioni harmoniche* (ZARLINO 1558: 325)

3. Em relação ao perfil das melodias, é evidente que estas não podem ser apenas ascendentes ou descendentes. Apesar disso não parece muito difícil encontrar nas duas vozes uma preferência por melodias descendentes ou, para ser mais preciso, um comportamento frequente na qual a melodia desce lentamente por graus conjuntos ou intervalos pequenos e ciclicamente realiza um salto ascendente para iniciar nova queda.

4. Resta-nos observar a questão da polarização e cadenciação no exemplo de Zarlino. Atentando na linha do Tenor, é bastante evidente que E é o pólo atractivo principal sobre o qual todas as frases se constroem. Ocasionalmente encontramos um pólo secundário em B₄, nomeadamente na frase que termina no compasso 33. Um efémero movimento cadencial a G é encontrado no compasso 25.

Quanto à linha do soprano, não tem um pólo principal definido; pelo contrário aquilo que parece caracterizar esta linha é a precisamente uma indefinição entre o E e B₄. Uma cadência a G é claramente desenhada no compasso 25 e uma pequena sugestão cadencial a esta nota é realizada no compasso 42 mas desfeita pela continuação da melodia. Pelo meio, no compasso 32, temos um gesto melódico que repousa muito brevemente em C.

Considerando o conjunto das duas vozes, a primeira cadência regista-se no compasso 13, a B₄, mas na realidade a frase é concluída uma pouco mais à frente, no compasso 15, em E. No compasso 19 encontramos nova cadência a E e no 25 temos então a cadência em G desenhada nas duas vozes. No compasso 33 temos uma cadência a B₄ (na qual o C do soprano desempenha função de *penultima* de uma *finalis* inexistente nessa voz). Nova cadência a G é realizada no compasso 42 mas não é a conclusão da frase, que prossegue até ao fim da peça com uma cadência a E.

Definir modo, ou tom, apresenta uma dificuldade comparável a descrever o paladar de um vinho, para utilizar uma metáfora particularmente eficiente na nossa experiência de procurar esclarecer um público musicalmente leigo sobre a problemática que nos ocupa presentemente.

Num e noutro caso são diversos os elementos que temos em consideração para tal descrição mas a definição não passa necessariamente pela manifestação de todos eles.

3.5.4 o *Tom segundo Adriano Banchieri*

Como notamos anteriormente, na experiência do músico Renascentista que respeita ao modo, há tanto de empírico como de regulamentar. Não é por isso de admirar que cada autor tenha uma visão ligeiramente diferente e que enfatize mais uns elementos que outros. De todas as definições apresentadas anteriormente, nenhuma está errada mas também nenhuma está inteiramente certa.

Felizmente, não é objectivo deste trabalho dissertar sobre as concordâncias e discordâncias na definição dos modos, que começam logo pelo número, mas simplesmente reunir informações suficientes para que se perceba quais os critérios que presidiram à organização tonal manifestada no ms. Braga 964.

A secção sobre modos e tons presente em *Cartella Musicale* de Adriano Banchieri (1614) será particularmente útil para a nossa às obras seleccionadas do ms. Braga 964, pois trata-se de um documento contemporâneo cujo cariz pedagógico leva a uma síntese muito simples e de aplicação imediata à polifonia.

Para começar, Banchieri é um dos raros autores a distinguir “modo” e “tom”. Na sua terminologia, “modo” simplesmente é uma sucessão oito notas, ascendente quando autêntico e descendente quando plagal, cada um formado sobre uma nota diferente. Dizendo existirem 8 modos e que são divididos em dois grupos (precisamente os autênticos e os plagais), o seu esquema esclarece que as finais deles são D, E, F e G e ainda que nos modos autênticos o âmbito de uma oitava estende-se acima da final enquanto nos plagais à sua volta.



Imagem 66. Finais e âmbitos dos 8 modos em *Cartella Musicale* (BANCHIERI 1614: 68)

Já em relação aos tons, diz que a palavra deriva de “intonare” (dar o tom) e relaciona esta essa classificação com a recitação de salmos e antífonas. Relacionando os oito modos com oito tons, Banchieri dá informações para reconhecer um tom nos salmos e antífonas e exemplos de cantochoão.

No entanto, logo de seguida, Banchieri introduz um novo termo, *Tuono Ecclesiastico*, e sem qualquer explicação sobre a sua definição, descreve oito tons utilizando essencialmente os mesmos argumentos de Zarlino: âmbito, perfil melódico (ascendente ou descendente) cadências que devem ser observadas. A novidade, importante, é que o contexto desta categoria tonal é agora polifónico. Os exemplos de Banchieri são em duo mas é feita referência também o comportamento que deve ser observado num contraponto a mais vozes.

Analisemos as observações de Banchieri sobre cada um dos oito tons eclesiásticos (BANCHIERI, 1614: 72-83) e os duos que as acompanham. Nas nossas transcrições assinalamos os momentos cadenciais com a letra correspondente. Saber o que entende Banchieri por “cadência” poderia ser um obstáculo a esta tarefa; felizmente elas são indicadas pelo próprio autor através da inserção de cifras nesses momentos, com a função de sublinhar o típico jogo de dissonâncias provocado entre os *atti* de soprano e tenor⁷⁹. Como poderemos notar, nem sempre uma cadência é um

⁷⁹ De resto, essa é precisamente a definição de cadência (ou clausula) encontrada frequentemente na tradadística. Ainda em 1685, o nosso português Manoel Nunes da Sylva explica na sua *Arte Mínima* que uma clausula é um final composto de dois movimentos, o de *Canto Chão* (que nós temos designado *atto del tenore*) e o *Canto d’Órgão* (designado por nós por *atto del soprano*). Acrescenta ainda que a clausula

momento de repouso frásico, como vulgarmente hoje entendemos. Assim, é importante compreender que quando são mencionados pontos “cadenciais”, estes não têm qualquer implicação na forma da obra, significando apenas os pontos que definem a “polaridade” - termo que agora introduzimos - do Tom.

72

DVO DEL PRIMO TVONO ECCLESIASTICO.

IL primo Tuono hà per suo termine l'Ottava dalla corda D. alla D. questo hà quatro Cadenze prima in D. & è Cadenza finale, seconda in F. indifferente Terza in A. mezana & vltima in D. termine proprio, le corde deuono fugare autenticamente cioè ascendendo, per quinta dalla corda D. alla A. rispondendo per quarta dalla A. alla D. come qui, & in tutti gl'Otto Tuoni ordinatamente vedremo.

Imagem 67. Descrição do Primeiro Tom Eclesiástico em *Cartella Musicale* (BANCHIERI 1614: 72)

O primeiro Tom tem por âmbito a oitava da corda D a D. Este [tom] tem quatro Cadências: a primeira em D e é [também] Cadência final; a segunda em F [chamada] *indifferente*; terceira em A [chamada] *mezana*; e a última em D, final próprio. As cordas devem fugar autenticamente, isto é, ascendendo, por quinta da corda D à A e respondendo por quarta da corda A à D como aqui, e em todos os oitos Tons, veremos por ordem. (BANCHIERI 1614: 72)

tem quatro partes: a *Prevenção*, em consonância, a *Ligadura* (em dissonância de sétima ou segunda), a *Desculpa ou Abono da Ligadura* (resolução da sétima ou segunda numa terceira ou sexta) e o *Fechar da Clausula* (sempre em Uníssono, Oitava ou Quinta) que apenas é obrigatório no final da obra. (NUNES DA SILVA 1685: 27-28)

Duo del Primo Tuono EcclesiasticoAdriano Banchieri
A Cartella Musicale, p. 72

The image shows a musical score for a two-part setting, 'Duo del Primo Tuono Ecclesiastico' by Adriano Banchieri. The score is written for Soprano (S) and Tenor (T) voices. It is organized into three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece. The second system starts at measure 10 and includes harmonic markings (F, D, A) below the Tenor staff. The third system starts at measure 15 and also includes harmonic markings (D) below the Tenor staff. The music is written in a style typical of the 16th century, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Imagem 68. *Duo del primo tuono ecclesiastico* (BANCHIERI 1614: 72)

Talvez fosse de esperar que uma obra destinada a ilustrar a descrição de um Tom seguisse fielmente o enunciado. Efectivamente, ambas as melodias ocupam um espaço que está definido aproximadamente pelas oitavas D-D.

Seria portanto previsível uma obra com quatro momentos bem desenhados, a primeira concluída em D, a segunda em F, a terceira em A e a final em D. No entanto, como podemos ver, o duo que Banchieri apresenta não se comporta dessa maneira. Efectivamente a obra inicia com uma clara cadência a D (que é confirmada logo no compasso seguinte) e outra igualmente clara a F. Mas a cadência a A não é desenhada com a mesma clareza, pelo contrário, ela aparece de forma secundária alternada com cadências a D.

Aquilo que o exemplo de Banchieri parece sugerir, e que encontraremos confirmado nos exemplos seguintes, é que as cadências referidas não correspondem propriamente a secções formais que articulam a obra mas antes pólos harmónicos entre os quais a obra gravita. Um desses pólos é principal (D), pelo facto de definir o início e o fim da obra mas também pela predominância das suas cadências. Os outros pólos (F e A) são secundários mas não são tratados do mesmo modo. Enquanto o pólo F merece uma única cadência bem desenhada, o

pólo A aparece de forma mais ténue, ainda que por duas vezes, dando a sensação de uma atracção muito mais efémera.

Quanto à indicação sobre comportamento melódico em fuga, será claro umas páginas mais adiante que Banchieri pensa em circunstâncias a quatro partes, pelo que estes duos não a seguem.

DVO DEL SECONDO TVONO ECCLESIASTICO. 73

Il secondo Tuono è Plagale come detto habbiamo contrario al primo Autentico; hà per suo terminè l'Ottava dalla corda G. alla G. questo ha le quatro cadenze in G. termine proprio superiore, in D. mezana, in B. fa indifferente, & in G. Fina le si deue fugare Plagalmente discendendo dalla corda G. per quarta alla corda D. & rispondere per quinta dalla D. alla G. eccone l'esempio.

Imagem 69. Descrição do Segundo Tom Eclesiástico em *Cartella Musicale* (BANCHIERI 1614: 73)

O segundo Tom é Plagal, como dissemos, contrário ao primeiro Autêntico; tem por âmbito a Oitava da corda G à G. Este [tom] tem quadro cadências: em G final próprio superior, em D *mezana*, em B *fa indifferente* e em G final. Deve-se fugar plagalmente descendendo da corda G por quarta à corda D e responder por quinta de D a G. Eis o exemplo. (BANCHIERI 1614: 73)

Duo del Secondo Tuono Ecclesiastico

Adriano Banchieri
A Cartella Musicale, p. 73

The image shows a musical score for a duo in the second ecclesiastical mode. It is written for Soprano and Tenor voices. The score is divided into three systems. The first system shows measures 1 through 5. The second system shows measures 6 through 10. The third system shows measures 11 through 15. The Soprano part is in G major and the Tenor part is in D major. The Soprano part has a final cadence in G. The Tenor part has a final cadence in D. The Soprano part has a final cadence in G. The Tenor part has a final cadence in D.

Imagem 70. *Duo del secondo tuono ecclesiastico* (BANCHIERI 1614: 73)

O exemplo do segundo Tom clarifica as impressões provocadas pelo primeiro. Ambas as melodias são construídas sobre um âmbito plagal em torno de G, que é a final da peça e também o pólo atractivo principal. Ao mesmo tempo, é evidente a importância menor dos pólos D e B. Note-se que ao contrário do primeiro Tom, no segundo Banchieri refere em primeiro lugar a cadência *mezana* e só depois a *indifferente* e é também por essa ordem que elas surgem no duo. Algo que o exemplo mostra mas que Banchieri não refere, é o facto das melodias se encontrarem em *cantus mollum*.

74

DVO DEL TERZO TVONO ECCLESIASTICO.

IL Terzo Tuono hà per suo termine l'Ottava dalla corda A. alla A. le di lui cadenze sono A. C. E. & A. cioè a dire A. finale C. indifferente, e mezana & a termine proprio. Questo essendo Autentico deve fugare ascendente, mouendo per quinta dalla corda A. alla D. & rispondendo per quarta dalla D. alla A. eccone la pratica.

Imagem 71. Descrição do Terceiro Tom Eclesiástico em *Cartella Musicale* (BANCHIERI 1614: 74)

O terceiro Tom tem por âmbito a oitava da corda A à A. As suas cadências são A C E e A, isto é, A final, C *indifferente*, E *mezana* e A fim próprio. Este sendo autêntico, deve fugar ascendentemente, movendo por quinta da corda A à D e respondendo por quarta da D à A. Eis a prática. (BANCHIERI 1614: 74)

Duo del Terzo Tuono Ecclesiastico

Adriano Banchieri
A Cartella Musicale, p. 74

Imagem 72. *Duo del terzo tuono ecclesiastico* (BANCHIERI 1614: 74)

Curiosamente, o exemplo não parece concordar com a descrição no que respeita ao âmbito. Tendo A como ponto de referência, o âmbito das melodias não é autêntico mas plagal, já que ambas ocupam um espaço de cerca de uma oitava à volta de A. Assim, parece que o termo não se refere propriamente ao modo da melodia mas antes ao perfil que esta deve evidenciar num tema de contraponto.

Quanto às cadências, confirmam a descrição e também a nossa impressão que não verdadeiramente uma hierarquia entre a *mezana* e *indifferente*. Notemos que todas as cadências a E são *remissas*, ou seja, com o meio-tom no *atto del tenore*,⁸⁰ modernamente designadas por cadências frígias.

Aparentemente há um erro nesta descrição, que não aparece corrigido na errata mas que é mais ou menos evidente de acordo com as descrições que surgem mais adiante sobre o

⁸⁰ Nunes da Sylva refere duas possibilidades de *clausula em contraponto*: “São duas as clausulas em contraponto, a saber, clausula sustentada, & clausula remissa. Clausula sustentada he quando o canto chaõ [*atto del tenore*] he tono, & o contraponto [*atto del soprano*] semitono. Clausula remissa he quando o canto chaõ he semitono, & o cõtraponto tono.” (NUNES DA SYLVA 1685: 28)

comportamento das vozes numa fuga a 4 partes. Esta deve ser realizada movendo-se de A a E e respondendo de E a A.

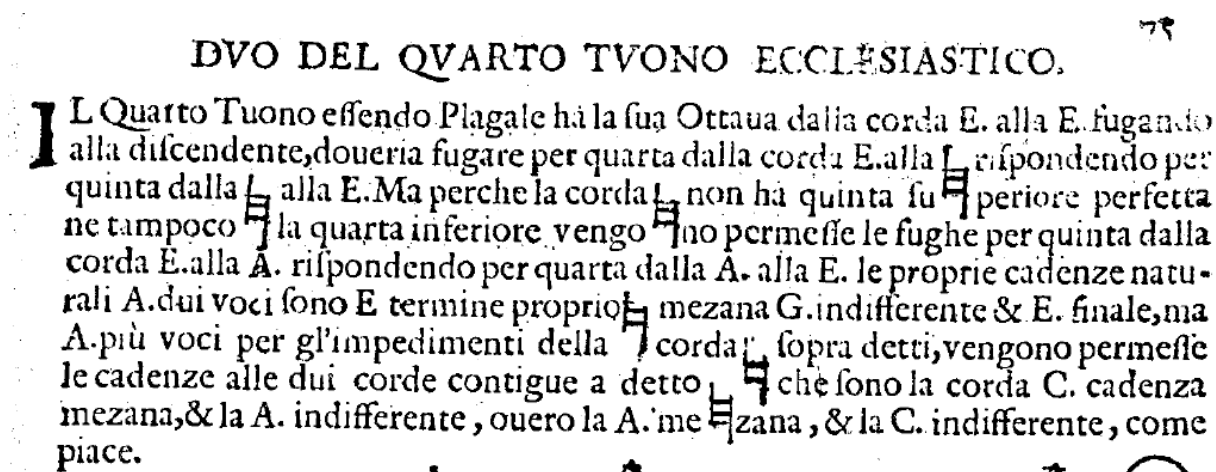


Imagem 73. Descrição do Quarto Tom Eclesiástico em *Cartella Musicale* (BANCHIERI 1614: 75)

O quarto Tom, sendo plagal, tem a sua oitava da corda E à corda E. Fugando descendentemente deveria fugar por quarta da corda E à B_4 , respondendo por quinta da B_4 à E. Mas porque a corda B_4 não tem quinta superior perfeita nem tão pouco a quarta inferior, são permitidas as fugas por quinta da corda E à A, respondendo por quarta da A à E. As suas próprias cadências naturais a duas vozes são E fim próprio, B_4 *mezana* e G *indifferente*. Mas a mais vozes, devido ao impedimento da corda B_4 acima referido, são permitidas cadências às duas cordas contíguas ao dito B_4 que são a corda C cadência *mezana* e A *indiferente* ou a *mezana* e C *indifferente*, como se queira. (BANCHIERI 1614: 75)

Duo del Quarto Tuono Ecclesiastico

Adriano Banchieri
A Cartella Musicale, p. 75

Soprano

Tenore

S

T

S

T

5

10

15

E

B

C

E

Imagem 74. *Duo del quarto tuono ecclesiastico* (BANCHIERI 1614: 75)

A descrição do quarto Tom não é tão directa como as que vimos até agora. Segundo Banchieri, este tom possui diversas alternativas polares devido àquela que seria a *mezana* B₄ não ter quinta perfeita superior. Recordemos que o F# é uma nota fora do *gamma* aut e por isso inaceitável para um propósito de teorização modal como é o caso. O impedimento da utilização de B₄ é próprio de uma obra a mais de duas partes, pois nestas é bastante fácil realizar cadências a B₄ passando ao lado da problemática do trítono.

O exemplo parece confirmar a enorme volatilidade e inconstância polar que podemos antever da descrição. Ao contrário dos outros tons vistos até agora, apesar de E ser pólo principal, não exerce uma atracção dominante. Na realidade a impressão deste duo é que há uma hesitação entre 3 pontos E, B₁ e A e que a fixação no pólo E é mais um acaso que uma obrigação.

Esta impressão é bastante motivada pelo facto das cadências a E e B₁ serem frígias, enquanto A possui uma sensível inferior que lhe confere uma atractividade diferenciada. É interessante

notar que Banchieri não segue a sua descrição no seu exemplo, nunca realizando qualquer cadência a G.

DVO DEL QUINTO TVONO ECCESIASTICO.

IL quinto Tuono per effere Autentico ascenderà, & hà per Ottava la distanza dalla corda C. alla C. le di dui quatro cadenze sono Finale in C. indifferente in E. me zana in G. & termine proprio in C. il modo del fugare fara all'in sù dalla corda C. alla G. per quinta, & dalla corda G. alla C. per quarta. Veggasi il tutto.

Imagem 75. Descrição do Quinto Tom Eclesiástico em *Cartella Musicale* (BANCHIERI 1614: 76)

O quinto tom, por ser Autêntico, ascenderá, e tem por Oitava a distância da corda C à C. As suas quatro cadências são Final em C, *indiferente* em E, *mezana* em G e fim próprio em C. O modo de fugar será da corda C à G or quinta e da corda G à C por quarta. Veja-se o todo [o exemplo]. (BANCHIERI 1614: 76)

Duo del Quinto Tuono Ecclesiastico

Adriano Banchieri
A *Cartella Musicale*, p. 76

Imagem 76. *Duo del quinto tuono ecclesiastico* (BANCHIERI 1614: 76)

O exemplo do quinto tom confirma todos os aspectos da sua descrição: as melodias encontram-se dentro do âmbito mencionado; os momentos cadências a C G e E são bastante claros (com

uma clara predominância de C, um pólo de tensão secundário em G e funcionando E como um ponto de cadencial ténue e de passagem) e o comportamento melódico no contraponto é marcadamente ascendente.

Notemos porem que neste exemplo há momento um momento cadencial a uma pólo não definido na explicação, a A no compasso 16. Tal explica-se facilmente pois o comportamento contrapontístico definido pelas 2 vozes no compasso anterior conduziria “normalmente” a uma cadência em C (encontramos o *atto del tenore* no soprano e o *atto del soprano* no tenor), apenas o tenor conclui a melodia de forma deceptiva em A (modernamente diríamos tratar-se de uma cadência interrompida). Tal exemplo parece confirmar que no conceito de cadência de Banchieri, é mais importante o movimento contrapontístico do que a sua conclusão.

DVO DEL SESTO TVONO ECCLESIASTICO.

IL Sesto Tuono volendolo fugare Plagalmente gli viene assignata l'Ottava dalla corda F. alla F. la sua cadenza di termine proprio farà F- la mezana C. la indifferente A. & la finale F. la fuga farà per quarta della corda F. alla C. rispondendo per Quinta dalla C. alla F. ecco la pratica.

Imagem 77. Descrição do Sexto Tom Eclesiástico em *Cartella Musicale* (BANCHIERI 1614: 77)

Ao sexto Tom, querendo-o fugar Plagalmente, vem-lhe atribuída a oitava da corda F à F. A sua cadência de fim próprio será F, a *mezana* C, a *indifferente* A e a final F. A fuga será por quarta da corda F à C, respondendo por quinta da C à F. Eis a prática.
(BANCHIERI 1614: 77)

Duo del Sesto Tuono Ecclesiastico

Adriano Banchieri
A Cartella Musicale, p. 81

Imagem 78. *Duo del sexto tuono ecclesiastico* (BANCHIERI 1614: 77)

Tal como o quinto tom, o exemplo do sexto confirma todos os aspectos da descrição. Apenas um aspecto não mencionado por Banchieri mas constante no exemplo merece ser sublinhado: o facto deste duo se encontrar em canto *mollum*.

DVO DEL SETTIMO TVONO ECCLESIASTICO.

Questo Settimo Tuono ha l'istessa corrispondenza del Primo, hà le cadenze ne gli stessi luoghi, fuga il simile, solo in questo è differente, che si rende più lãgui do, perche il primo fa modulare le parti per \flat quadro, & questo Settimo per b. mol le: vediamo tal differenza dal esempio di \flat questo a quello.

Imagem 79. Descrição do Sétimo Tom Eclesiástico em *Cartella Musicale* (BANCHIERI 1614: 78)

Este Sétimo Tom tem a mesma correspondência do primeiro, [ou seja], tem as cadências nos mesmos lugares [e] fuga de maneira semelhante. Apenas nisto é diferente, que se torna mais lânguido pois o Primeiro faz modular as partes por B_{\flat} quadro e este

Sétimo por B mole. Vejamos a tal diferença confrontando os exemplos deste e daquele Tom. (BANCHIERI 1614: 78)

Duo del Settimo Tuono Ecclesiastico

Adriano Banchieri
A Cartella Musicale, p. 82

Soprano

Tenore

S

T

S

T

5

10

15

D A D

D

Imagem 80. *Duo del settimo tuono ecclesiastico* (BANCHIERI 1614: 78)

Segundo Banchieri, o Sétimo Tom é portanto uma versão do Primeiro em canto *mollum* e, por essa razão, de carácter mais lânguido. Note-se que é a primeira vez que Banchieri utiliza uma expressão de índole metafórica, enquanto para Zarlino essa caracterização ocupa grande parte da descrição.

DVO DELL'OTTAVO TUONO ECCLESIASTICO

Resta per ultimo l'Ottavo Tuono Plagale, la sua ottava sarà dalla corda G. alla G. la cadenza di termine proprio superiore sarà G. la cadenza mezzana sarà D. la indifferente douria essere, ma si serve della C. per gli impedimenti, della già detti nel quarto Tuono, & l'ultima finale sarà G. le fughe cantano all'in giù dalla corda G. per quarta alla D. & per quinta dalla D. alla G. eccol' ultimo esempio.

Imagem 81. Descrição do Oitavo Tom Eclesiástico em *Cartella Musicale* (BANCHIERI 1614: 79)

Fica para último o Oitavo Tom Plagal. A sua oitava será da corda G à G. A cadência de fim próprio superior será G, a mezana D, a indiferente deveria B \flat ser mas utiliza-se C por impedimento da corda B \flat já referido no Quarto Tom, e a última final será G. As fugas cantam-se descendo da corda G por quarta à D e por quinta da D à G. Eis o último exemplo. (BANCHIERI 1614: 79)

Duo del Ottavo Tuono Ecclesiastico

Adriano Banchieri
A Cartella Musicale, p. 83

Imagem 82. *Duo del ottavo tuono ecclesiastico* (BANCHIERI 1614: 79)

Também aqui não existem surpresas, sendo que o exemplo confirma a descrição. A exceção será talvez a cadência a E no compasso 9 mas que se explica da mesma forma da cadência a A no quinto Tom.

Um aspecto importante, não desenvolvido de forma teórica por Banchieri mas bastante claro nos duos em diversos tons que surgem a partir da página 111, são as práticas de transposição que podem ou devem ser aplicadas a cada tom para que se tornem adequados a vozes humanas, instrumentos agudos ou instrumentos graves. Tal significa que, de acordo com os exemplos de Banchieri, podemos imediatamente ver se uma obra está num Tom “original” ou transportado

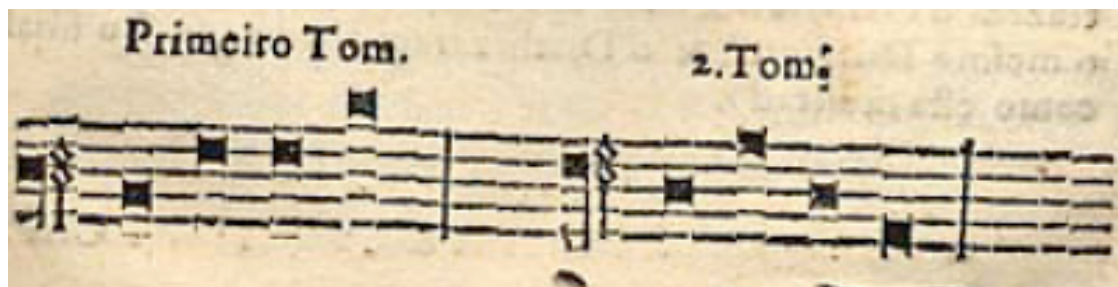
bastando atentar na combinação de claves inicial (claves naturais para o primeiro caso, *chiavette* ou *chiave di contrabasso* para o segundo⁸¹).

3.5.5 O Tom segundo duas fontes Portuguesas

Dediquemos agora atenção a duas fontes portuguesas próximas cronologicamente do reportório do ms. Braga 964 e que de abordam, ainda que resumidamente, a questão dos tons: António Fernandez *Arte de Musica de Canto Dorgam e Canto Cham* (Lisboa 1626); Manoel Nunes da Sylva, *Arte minima, que com semibreve prolaçam tratta em tempo breve, os modos da maxima, & longa sciencia da musica* (Lisboa 1685).

Quando Antonio Fernandez explica como se formam oito modos, fá-lo claramente no contexto da monodia, tanto que o *Capítulo X No qual se declara a formação dos modos* surge na segunda parte do libro intitulada *Arte de Canto Cham*. Diz Fernandez (f. 52r) que a primeira coisa é olhar para a nota final, que esse final será comum a dois modos e que a diferença entre um e outro será o âmbito que se estabelece em relação a essa final. Assim, a diferença entre os dois modos é que nos primeiros, designados Mestres, o âmbito de uma quinta mais uma quarta acima da final, enquanto nas segundos, chamadas Discípulos, o âmbito é de uma quinta acima da final e uma quarta abaixo dela. Os exemplos de Fernandez e as suas explicações não deixa espaço para dúvidas, referido-se a versões autênticas e plagais de modos começados em D lasolre, E lami, F faut e G solreut.

⁸¹ Para explicação sobre combinações de claves e transposições ver Capítulo IV CLAVES E TRANSPOSIÇÕES



Imagens 83 e 84. Âmbitos dos 8 tons em *Arte de Musica de Canto Dorgam e Canto Cham* (FERNANDEZ 1626: fol. 52-52r)

Apesar de não referir práticas polifónicas, a nossa menção a Fernandez é relativamente importante para melhor compreendermos o que nos diz Manoel Nunes da Sylva quase 60 anos mais tarde. É necessário que se diga haverem bastantes semelhanças entre os dois documentos, quer na explicação dos conceitos quer na terminologia usada. Não é de admirar pois a obra de

Fernandez é referida por Nunes da Sylva no seu *Preâmbulo ao Leitor*, dizendo no entanto que “não me contentou, por me parecer difficil para mininos estudarem de cor”⁸².

Uma explicação semelhante à de Fernandez surge na Regra XIII do Compendio da Arte de Contraponto (39) mas agora claramente no contexto de polifonia. Para Nunes da Sylva, os tons são doze e não oito; para além disso cada um deles pode existir por Bquadro e Bmol. A diferença entre os tons ímpares e pares, também chamados Mestres e Discípulos, é exactamente a mesma explicada anteriormente e as suas finais, quando em Bquadro são:

1º & 2º Tom: no primeiro Dlasolre (ou seja, no primeiro D do Gammaut)

3º & 4º: no primeiro Elami

5º & 6º: no primeiro Ffaut

7º & 8º: no segundo Gsolreut

9º & 10º: no segundo Alamire

11º & 12º: no segundo Csolfaut

A relação entre os tons do cantochão e da polifonia (canto de órgão) é claramente explicada na página 40:

“Os tons em canto de Orgão, seguem a ordem, que em canto chaõ, & o Tenor em cãto de Orgão corresponde ao canto chaõ [i.e. utiliza a mesma final e o mesmo âmbito], & o Tiple [Soprano] oitava acima corresponde ao Tenor [i.e. tem o mesmo âmbito e final].
(NUNES DA SYLVA 1685: 40)

E de seguida Nunes da Sylva explica algo bastante importante no que respeita à acomodação das melodias num pentagrama: porque apenas o Tiple pode usar uma linha suplementar superior, é

⁸² “Pouco despois principiei a ensinar alguns estudantes Canto de Orgão, os quaes crescerão em bastante numero, & para forrar o trabalho de lhe escrever a Arte, fiz o Resumo da Arte de Canto de Orgão, vulgarmente chamada, Maõ, para por elle a copiarem; & porque as copias sahiaõ tão dessemelhantes do original, que lhe accumulavaõ mil testemunhos: fiz dilligencia por alguma Arte impressa, para por ella estudarem, & não achei noticia, senão da Arte de António Fernandes, que me não me contentou, por me parecer difficil para mininos estudarem de cor.” (NUNES DA SYLVA 1685: preâmbulo)

necessário que cada tom utilize uma combinação de claves própria que permita meter a oitava que o caracteriza dentro do âmbito do pentagrama. Assim, as combinações de claves para Soprano e Tenor de cada um dos doze tons são as seguintes:


Compendio

4^o Os nones se chamaõ Mestres, & os pares Discipulos; os Mestres formaõ sobre o final hũa quinta, & sobre a quinta hũa quarta, que ambas fazem hũa oitava. Os Discipulos formaõ sobre o final hũa quinta; porém a quarta he para baixo do final.

Os tons em canto de Orgão, seguem a ordem, que em canto chaõ, & o Tenor em câto de Orgão corresponde ao canto chaõ, & o Tiple oitava acima corresponde ao Tenor. Pelo que todo o tom tem clave de Tenor, que lhe dê lugar sem acrescentar linha para subir sendo Mestre hũa 8^a. de seu final, & a clave do Tiple do mesmo modo, 8^a. acima, supposto, que o Tiple pôde subir à sexta linha, porque nelle ainda he natural; & sendo Discipulo tem clave, que sem acrescentar linha possa subir do seu final hũa 5^a. & descer do final hũa 4^a. & o Tiple 8^a. acima do mesmo modo, como parece.

Tons Mestres, que sobem do final oito pontos.

1 ^o . tom.	3 ^o . tom.	5 ^o .
Tenor, ou affi.	Tiple.	Ten. Tiple.



7 ^o . tom.	9 ^o . tom.	11 ^o . tom.
Ten.	Tip.	Ten. Tiple.



Tons

da Arte de Contraponto.

41

Tons Discipulos, que sobem do final cinco pontos, & descem do final quatro.

2 ^o . tom.	4 ^o . tom.	6 ^o . tom.
Tenor.	Tip.	Ten. Tip. Ten. ou affi. Tip.



8 ^o . tom.	10 ^o . tom.	12 ^o . tom.
Ten.	Tip.	Ten. Tip. Tenor. Tiple.



Os tons Mestres 1^o. 3^o. 5^o. 7^o. 9^o. se usãõ com as mesmas claves, que vão apontadas. O 11^o. tom, como tem as claves muito altas, se transporta 8^a. abaixo com as claves seguintes.



Os tons Discipulos todos se usãõ como vão apontados, tirando o 2^o. que por ser muito baixo se usa transportado 8^a. acima com as claves seguintes.

Imagem 85. Associação entre Tons e combinações de claves em *Arte Minima* (Nunes da Sylva 1685: 40-41)

Para tornar cada uma destas combinações praticável, entenda-se num contexto de vozes humanas, é necessário transportar alguns tons. Assim, segundo Nunes da Sylva, o 11^o tom deve ser cantado uma 8^a abaixo por ser ter claves muito agudas, e o 2^o uma oitava acima por ser muito grave.

Às versões dos doze tons por Bmolle, Nunes da Sylva chama *Accidentaes* e explica que estes são uma quarta acima dos anteriores, ou seja, que se tratam de transposições. Pelas razões

explicadas, também aqui o âmbito dos pentagramas deve acomodar os modos (Nunes da Sylva 1685: 40-41). Por isso, as combinações de claves indicadas para cada um deles são:



Imagem 86 . Associação entre Tons Acidentais e combinações de claves em *Arte Minima* (Nunes da Sylva 1685: 43-44)

Também os tons acidentais devem ser transportados quando a combinação de claves é demasiado aguda (como são transposições uma quarta acima dos naturais, nunca acontece serem demasiado graves), sendo que o 5º, 7º, 9º, 11º e 12ª devem ser executados uma 8ª abaixo.

3.5.6 O Tom segundo o ms. Braga 964

Chegamos, finalmente, ao momento de abordar a problemática da organização tonal das obras do ms. Braga 964. Ao fazê-lo, temos necessariamente de seleccionar as chaves de leitura que nos parecem mais adequadas para tal análise, correndo o risco de outra forma de atolarmos num

pântano de conceitos subjectivos e definições contraditórias. Assim, apresentaremos para cada uma das obras seleccionadas um pequeno quadro no qual registaremos:

1. Finais (tríade que se forma no último acorde e nota final de cada parte)
2. Qualidade do Canto (por Bmolle ou Bdurum)
2. Claves;
3. Âmbito de cada Parte;
4. Cadências (polaridade triádica);

1º TOM

OBRA	FINAL (TRÍADE)	CADÊNCIAS
Entrada de 1º tom (anónimo)	D	A-D
Verso de 1º tom por D lasolre (anónimo)	D	G-D
Chirio de 1º tom (anónimo)	D	D-G
Verso sobre Ave maris stella (Manuel Rodrigues Coelho)	D	G-D-A-Bb
Obra de 1er Tono de registro de mano yzquierda (Pedro de San Lorenzo)	D	D-A-G-C-F

Tabela 9. Finais e cadências das obras de 1º tom seleccionadas em *P-BRd* 964

entrada do 1º tom verso do 1º tom por d lasolre chírio do 1º tom verso sobre ave maris stella obra de mano yzquierda do 1º tom

Imagem 87. Claves iniciais e âmbitos das vozes nas obras de 1º tom seleccionadas em *P-BRd* 964

2º TOM

OBRA	FINAL (TRÍADE)	CADÊNCIAS
Entrada de 2º tom (Anónimo)	D	D-Bb -F-G
Tento de 2º tom (Anónimo)	G	G-D-Bb
Obra de 2º tom (Pedro de Araújo)	G	G-D-Bb

Tabela 10. Finais e cadências das obras de 2º tom seleccionadas em P-BRd 964



Imagem 88. Claves iniciais e âmbitos das vozes nas obras de 2º tom seleccionadas em P-BRd 964

3º TOM

OBRA	FINAL (TRÍADE)	CADÊNCIAS
Verso de 3º tom (Manuel Rodrigues Coelho)	A	C-A
Chirio de 3º tom (Anónimo)	E	C-A-E
Obra de 3º tom (Anónimo)	A	A-D-C

Tabela 11. Finais e cadências das obras de 3º tom seleccionadas em P-BRd 964

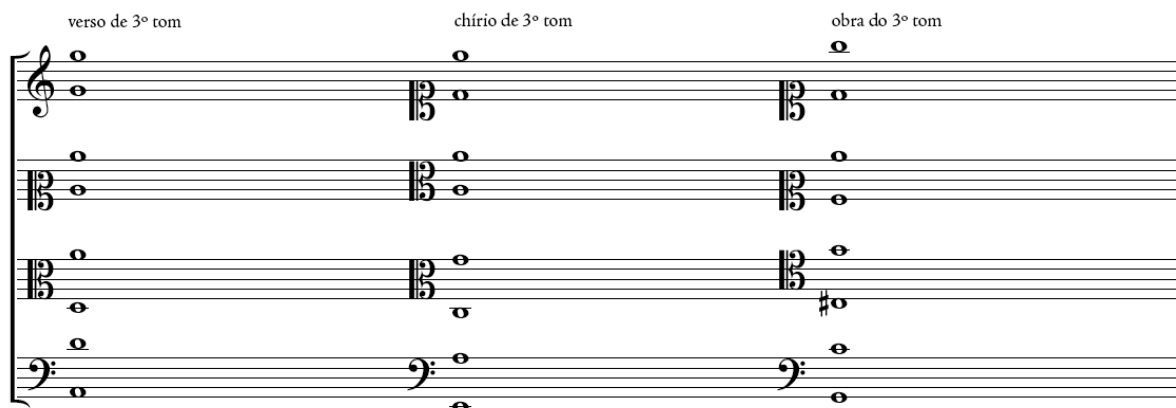


Imagem 89. Claves iniciais e âmbitos das vozes nas obras de 3º tom seleccionadas em P-BRd 964

4º TOM

OBRA	FINAL (TRÍADE)	CADÊNCIAS
Entrada (1) de 4º tom (Anónimo)	E	A-D-E
Entrada (2) de 4º tom (Anónimo)	A	D-A
Entrada (3) de 4º tom (Anónimo)	A	D-G-A
Chírio (1) de 4º tom (Anónimo)	E	E-A
Chírio (2) de 4º tom (Anónimo)	E	E-C-A-D
Chírio (3) de 4º tom (Anónimo)	A	A
Verso (1) de 4º tom (Anónimo)	E	A
Verso (2) de 4º tom (Anónimo)	E	A

Tabela 12. Finais e cadências das obras de 4º tom seleccionadas em P-BRd 964

Imagem 90. Claves iniciais e âmbitos das vozes nas obras de 4º tom seleccionadas em P-BRd 964

5º TOM

OBRA	FINAL (TRÍADE)	CADÊNCIAS
Entrada de 5º tom (Anónimo)	F	C-F
Sobre Pange Língua (Manuel Rodrigues Coelho)	F	G-F
Fantasia de 5º tom	F	Bb-G-C-F
Tento de 5º tom por b-mol	F	F-G-C

Tabela 13. Finais e cadências das obras de 5º tom seleccionadas em P-BRd 964



Imagem 91. Claves iniciais e âmbitos das vozes nas obras de 5º tom seleccionadas em P-BRd 964

6º TOM

OBRA	FINAL (TRÍADE)	CADÊNCIAS
Entrada de 6º tom (Anónimo)	F	F-D
Chírio de 6º tom (Anónimo)	F	F-A-C
Batalha de 6º tom (Pedro de Araújo)	F	C-F-D

Tabela 14. Finais e cadências das obras de 6º tom seleccionadas em P-BRd 964



Imagem 92. Claves iniciais e âmbitos das vozes nas obras de 6º tom seleccionadas em P-BRd 964

7º TOM

OBRA	FINAL (TRÍADE)	CADÊNCIAS
Entrada de 7º tom (Anónimo)	D	C-D
Chírio de 7º tom (Anónimo)	G	D-G-A
Obra sobre Seculorum (Anónimo)	G	G-A-C-D

Tabela 15. Finais e cadências das obras de 7º tom seleccionadas em P-BRd 964

entrada de 7º tom chírio de 7º tom sobre seculorum

Imagem 93. Claves iniciais e âmbitos das vozes nas obras de 7º tom seleccionadas em P-BRd 964

8º TOM

OBRA	FINAL (TRÍADE)	CADÊNCIAS
Verso de 8º tom (Anónimo)	G	G
Tento de 8º tom (Anónimo)	G	C-D-A-G
Phantasia de 8º tom (Pedro de Araújo)	G	G-C-D-A

Tabela 16. Finais e cadências das obras de 8º tom seleccionadas em P-BRd 964

verso de 8º tom tento de 8º tom natural phantasia de 8º tom

Imagem 94. Claves iniciais e âmbitos das vozes nas obras de 8º tom seleccionadas em P-BRd 964

3.5.7 Considerações gerais sobre modos e tons

Porque a análise destes dados pode ser mais confusa que esclarecedora, teremos de abordar cada elemento isoladamente. O primeiro a merecer atenção é obviamente a final. Como vemos nos dados que compilámos, cada tom tem uma final própria (mas não necessariamente exclusiva). O primeiro tom tem como final D, o segundo G, o terceiro e o quarto oscilam entre E e A, o quinto e o sexto são em F e os sétimo e o oitavo em G. Que estas são as finais correntes destes tons é-nos confirmado indirectamente pelo próprio ms. Braga 964: frequentemente é-nos indicado a nota que é a final do tom (ex: *Versos de 4º Tom por Elami*) nos títulos das suas obras mas é particularmente útil atentarmos em como são notadas as excepções. Por exemplo no fol. 7v encontramos um *Chirio de 1º tom re em E la mi podendo dizer hum ponto baixo*, isto é uma obra do primeiro tom na qual o RE está na nota E lami e que pode ser transportada um tom abaixo. Significa isto, e na armação de clave estão dois sustenidos a prová-lo, que esta peça é considerada como a transposição de segunda acima das propriedades normais do 1º tom. Outros exemplos de obras assentes no mesmo raciocínio são os *Chírios de Terceiro tom Fa em A lamire* (fol. 10), *5º tom pª Canto cham, a musica um ponto alto, Fa em D Lasolre* (fol. 13v) ou ainda de *Chirios de 7º tom ut, em D lsasolre* (fol. 15v).



Imagem 95. [Chirio do] 1º tom re em E la mi podendo dizer hum ponto baixo (P-BRd 964 fol. 7v)

O ms. Braga 964 também clarifica a hesitação que encontramos nos 3º e 4º tom entre E e A, ao associar a final A lamire ao 3º e E lami ao 4º nos títulos das suas obras e secções.

No entanto, algumas das peças não terminam na final designada pelo tom, nomeadamente a [Entrada do 2º tom], o [Chírio] *de 3º tom*, 2 [Entradas] e um [Verso] de 4º tom e a [Entrada] de 7º tom, o que nos diz que a final é um dos modos de determinar o tom mas não o único nem tão pouco infalível.

O segundo elemento que nos interessa analisar é a natureza do canto. Por Bquadro estão os 1º, 3º, 4º, 7º e 8º e ainda uma peça do 5º tom. Por Bmol estão o 2º, 5º e 6º. Recordando o que foi escrito mais atrás aquando da descrição de duas fontes portuguesas, podemos agora facilmente compreender que o 2º tom em G solreut não é mais do que uma transposição de uma versão por Bquadro em D lasolre, de uma versão “acidental” para usar a terminologia de Nunes da Sylva⁸³. Se assim o entendermos, podemos muito facilmente constatar que existe uma correspondência exacta entre os tons do ms. Braga 964 e os descritos por Fernandez e Nunes da Sylva (DD EE FF GG). No entanto, para estes autores, o quinto e o sexto tom seriam em F por Bquadro, enquanto no ms. Braga 964 encontramos-os o 5º tanto por Bquadro como por Bmol e o sexto sempre por Bmol. A explicação está na necessidade de aplicar as classificações tonais à polifonia. Um tom em F por Bquadro levantaria demasiados problemas no trítono F-B levando à alteração da nota B por via da *causa necessitatis* anteriormente descrita. Assim, ao contrário do 2º tom que se escreve por Bmol por ser uma transposição, o quinto e o sexto escrevem-se por Bmol por assumirem na natureza do seu canto uma bemolização da nota B demasiado frequente.

Recordemos que para Banchieri o quinto tom tem a final em C, sendo aparentemente o primeiro desacordo com o ms. Braga 964. O raciocínio que explica esta diferença é algo tenebroso mas tem a sua lógica: Sendo o quinto tom “originalmente” por Bquadro mas levando a sua concretização polifónica à necessidade frequente de tornar o B mollum, este acidente acaba por se fixar na armação de clave. Mas do ponto de vista teórico, um bemol na armação de clave indica que esse tom se encontra na sua versão accidental, ou uma quarta acima da versão natural. Por isso, o quinto tom em F faut por Bmol pode ser considerado uma versão accidental de C solfaut por Bquadro. Mais uma vez é o próprio ms. Braga 964 a confirmar esta tese, ao apresentar nos fols. 12r-13v uma secção constituída por Chírios de “5º tom por C solfaut”, sem

⁸³ O termo “tom accidental” também é empregue numa *Obra de 8º tom Accidental ut em D lasolre Fr. João de Xº* presente no fol 43r do ms. Braga 964.

qualquer menção de que se trata de um tom accidental ou de transposição, como as que anteriormente referimos.



Imagem 96. [Chírios de] 5º tom por C solfaut (P-BRd 964 fol. 12)

Também o 3º tom foge à regra da correspondência com os tons salmódicos, ao definir a sua final em A lamire e não em E lami, como seria lógico. Aqui o motivo parece ser outro e de mais difícil e extensa explicação. Como notamos anteriormente, haverá tanto de teórico como de empírico na construção dos conceitos tonais dos músicos renascentistas. Assim, da linguagem modal característica da monodia surge uma linguagem polifónica assente nas mesmas premissas mas com as necessárias adaptações e com um percurso evolutivo próprio.

Não é por acaso que Banchieri distingue claramente os “modos” dos “tons”: o primeiros referem-se a estruturas melódicas que regem a prática do cantochão; os segundos a uma categorização tonal aplicável a obras polifónicas que poderão substituir as melodias salmódicas nas práticas de *alternatim* mas que se afastam das suas fórmulas melódicas características (WIERING 2001: 77). Assim, devido aos comportamentos contrapontísticos típicos de cada combinação de modos e âmbitos das partes, os “tons” polifónicos vão lentamente assumindo características que os levam a perder a correspondência com os modos homónimos.

Já no início do século XVII, emerge uma categorização que aparentemente distingue os oito tons por dois factores apenas: final e qualidade do *cantus*. Banchieri é sem dúvida um dos adeptos desta ideia, tal como Giovanni Maria Trabaci que na sua colecção *Cento Versi sopra li otto finali ecclesiastici* (Napoli 1603/15) distingue os oito tons da seguinte maneira:

TOM	FINAL	QUALIDADE DE B
1	D	Bdurum
2	G	Bmollum
3	A	Bdurum
4	E	Bdurum
5	F	Bdurum
6	F	Bmollum
7	C	Bdurum
8	G	Bmollum

Tabela 17. Os oito tons em *Cento Versi sopra li otto finali ecclesiastici* (TRABACI 1603/15)

Não surpreendentemente, no quinto tom o B é frequentemente afectado por um bemol accidental, o que torna a distinção entre o 5º e o 6º ténue (WIERING 2001: 78). A explicação para a final do 7º tom em C, também oferecida pelo autor, é precisamente a de evitar a confusão com o 8º e o 2º, que partilham da mesma final.

No entanto, a distinção dos tons por finais e qualidade do B não é suficiente no ms. Braga 964 pois como podemos ver, 5º e 6º, e 7º e 8º tons confundem-se a este respeito. As cadências não parecem ser também um aspecto que defina o tom, embora seja possível encontrar tendências polares frequentes. Por exemplo, nas obras que transcrevemos do 5º tom existe uma polarização secundária em torno de B e G que não encontramos no 6º tom, e que por sua vez apresenta D e A como pólos secundários. No entanto não encontramos tal distinção entre o 7º e 8º tom.

A comparação de combinações de claves e âmbitos melódicos não parece também produzir conclusões sustentáveis, havendo uma tendência para as peças mais desenvolvidas, como as Obras ou os Tentos, ocuparem uma extensão maior que o pentagrama (e recorrerem mesmo a mudanças de clave). Contudo, se nos concentrarmos nas obras mais pequenas, como as Entradas ou os Versos, parece haver uma tendência para colocar o âmbito da melodia do *tenor* e *cantus* dentro das premissas definidas por Banchieri. Assim, uma forma de categorizar cada peça dentro de um tom pode ser também seguir o “princípio de tenor” de Meier (1988) e Dahlhaus (1968). A extrapolação do “princípio do tenor” para a voz do canto é um passo bastante lógico pois, como já vimos, estas vozes partilham frequentemente o mesmo âmbito.

A *Entrada de 2º tom* é um perfeito exemplo da aplicação deste princípio. Vejamos: a final desta obra é D por Bmoll (quando pela lógica o 2º tom deveria terminar em D por Bdurum ou

G por Bmolle) e o âmbito do Tenor e Soprano são, em relação a esse D, autênticos e não plagais. À primeira vista, parece muito mais uma obra do 1º tom que do 2º, apesar da presença do Bmolle. Mas atente-se na linha do Tenor: embora sugira uma tendência polar dórica nos primeiros momentos, o seu desenvolvimento revela que na realidade estamos num hipodórico transposto para G que seria perfeitamente evidente se a última nota fosse substituída por um mais óbvio G. Para além disso, apesar de não haver nenhuma cadência completa a G (no cc. 12 há efectivamente a proposta de uma cadência que é adiada pelo baixo), não se deixa de perceber ao longo da obra uma tendência polar em relação a esse ponto, que nunca é verdadeiramente efectuada e que por isso confere a esta Entrada um carácter aberto e inconclusivo propício à sua função. Também a Entrada do 7º tom por nós transcrita pode ser justificada usando a mesma chave de leitura.

Finalmente, um último elemento ainda não referido pode servir para determinar o tom de uma composição. Quando estas são baseadas em temas litúrgicos, naturalmente assumem o tom do cantochão em que se baseia. Na nossa transcrição apresentamos um *Verso do 1º tom sobre Ave Maris stella*, um *Pange Língua do 5º tom* e um *Seculorum do 7º tom* que obviamente são construídos sobre os cantochãos nos modos homónimos. Talvez o mesmo princípio possa ser aplicado aos temas de alguns dos contrapontos, nomeadamente a *Obra de 1º Tono de registro de mano yzquierda*, o *Tento de 2º tom*, os *Chírios de 3º e 4º Tom*, a *Fantazia* e o *Tento de 5º tom*, o *Chírio de 7º tom*, e ainda o *Tento* e a *Fantazia de 8º tom* parecem enquadrar-se nesta lógica.

Conclusão

A compreensão dos fundamentos da teoria melódica da música renascentista é um ponto fulcral deste trabalho. É compreendendo os princípios que regem a construção e comportamento das melodias que poderemos encontrar linhas mestras que influenciam a sua interpretação. Esta noção é particularmente importante para o nosso trabalho pois 1. o nosso objecto de estudo é um reportório contrapontístico (que, por definição, é uma simultaneidade de melodias) e 2. a nossa interpretação associa um instrumentista a cada parte melódica.

O *gammaut* e os hexacordes mostram-nos as fronteiras do sistema, o território habitado pela música e o seu ordenamento geográfico. O aparente desfasamento entre uma unidade irrepetível (o *gammaut*) e a sua divisão em unidades repetidas (os hexacordes e as *species*) não é uma incoerência, tal como não o é a pretensa distância entre a música escrita e sua colocação em som (expressa, por exemplo, no fenómeno da *musica ficta*).

Estas diferenças não são sequer paradoxos: ambas são expressões de um entendimento da Música enquanto fenómeno holístico onde tanto participam a vivência empírica como um conhecimento intelectual e inteligível. Esta perspectiva é especialmente relevante para a compreensão do fenómeno da catalogação modal e/ou tonal que ocupa a última parte deste capítulo. Mais importante do que definir o que é um “modo” ou um “tom” é perceber que ele não “é” mas que “pode ser” ou que “foi sendo”.

Não é possível ao intérprete moderno repetir a vivência empírica do músico renascentista. Mas a prática da música constrói-se também com base em hábitos pelo que exercitar os mesmos hábitos (por exemplo, o de solmizar) acaba por contribuir de forma inestimável para o domínio da linguagem musical da obra e para a apreensão do seu *sentido imediato*.

A música é, por excelência, uma linguagem que se move no território da inefabilidade. Apesar disso, há uma grande quantidade de assuntos que pode ser objecto de dissertação e a teoria é o local privilegiado para tal. Compreender a teoria é, por isso, compreender a prática; ambas participam da experiência que é a música enquanto “compreensão em acção” (STEINER 1993: 19).

No próximo capítulo iremos dedicar atenção à literatura que regulamenta a prática da execução de repertório polifónico em flautas.

IV CLAVES E TRANSPOSIÇÕES

sinopse

Como vimos no capítulo II INSTRUMENTOS, é bastante claro que, pelo menos até Praetorius, os *consorts* de flautas eram constituídos por instrumentos separados por quintas. A combinação típica para a execução de uma obra a 4 partes empregaria 3 tamanhos diferentes, duplicando-se o do meio, e é aqui designada por Fccg. Outra combinação, proposta por Cardanus e constituída por 4 tamanhos diferentes (Fcgd') serviria para excutar obras de âmbito mais alargado (CARDANUS: 115) e outra ainda, proposta por Praetorius e que alterna quartas e quintas (Fcfc'), serviria para resolver as dificuldades de afinação resultantes da utilização demasiados tamanhos diferentes distanciados por quintas. Na realidade, esta “nova” combinação Fcfc' dá origem a um novo *standard* de combinação de flautas, característico do século XVII, e que pode ser relacionado directamente com os poucos *consorts* sobreviventes e com as poucas obras escritas especificamente para *consort* de flautas nesse período.

Falta no entanto explicar como deverá proceder o executante para escolher a combinação adequada à obra, que elementos deverá observar e que critérios deve aplicar, o que faremos nas páginas que se seguem.

4.1 combinações de claves nos séculos XVI e XVII

A transição da Idade Média para o Renascimento significou, entre muitas outras coisas, a adição de uma voz na estrutura composicional convencional: enquanto durante o século XV as obras são pensadas em grupos de três vozes diferenciadas hierarquicamente (*Tenor*, *Contratenor* e *Cantus*), no século XVI a estrutura em que assenta a composição polifónica é constituída por quatro vozes elementares (*Bassus*, *Tenor*, *Altus* e *Cantus*) de igual importância.

Evidentemente que esta mudança não ocorre repentinamente e será oportuno referir que as duas “novas” vozes são derivações de Contratenores “altus” e “bassus” que já existiam anteriormente. Na teoria composicional medieval cada parte desempenha um papel estrutural específico e, com excepção do par *Tenor-Cantus* (que é o binómio à volta do qual a composição é estruturada, sendo que as outras vozes podem mesmo ser dispensadas), não há regras definidas para uma relação de registos que cada uma deve ocupar. No Renascimento, porém, cada voz

partilha da responsabilidade de estruturar a obra, as relações contrapontísticas têm de ser válidas entre qualquer grupo de vozes ; cada voz habita um âmbito limitado que é definido desde o início em relação às vozes circundantes: do grave para o agudo, *Bassus*, *Tenor*, *Altus* e *Cantus* (ou *Superius*, ou *Soprano*).

A transição da Idade Média para o Renascimento é também marcada fortemente por um evento de carácter tecnológico. Por volta de 1440 Gutenberg inventa a impressão, em 1501 Ottavio Petrucci publica o primeiro volume de música impressa, *Harmonice Musices Odhecaton* e em 1511 surge o primeiro tratado musical impresso, *Musica Getuscht* de Virdung,

O advento da impressão significa por um lado uma mais rápida disseminação do reportório e teoria musical, até então refém do lento e erróneo processo de cópia manual; por outro lado alarga significativamente o leque de destinatários: um dos principais compradores de música impressa é uma nova classe social em ascensão, a burguesia mercantil que encontra na música uma ocupação diletante realizada no seio da família ou da comunidade social.

Não é por isso de admirar que ao longo do século XVI se tenha assistido a uma sedimentação das formas, estruturas e técnicas musicais e a uma progressiva clarificação das suas regras, tanto no que respeita à composição como, e esta é também uma novidade do Renascimento, para a sua execução.

Fruto desta regulamentação da composição e prática musical, a polifonia passa a ser notada essencialmente em três conjuntos de claves mais ou menos fixos, modernamente designadas pelos nomes atribuídos no século XVIII (VAN HEYGHEN 2005, 281): *chiavi naturali* (F4, C4, C3, C1) *chiavette* (F3, C3, C2, G2) e *chiavi in contrabasso* (F5, F3, C4, C2).

A distância entre as claves permanece relativamente constante nos três sistemas, e consequentemente a quantidade de notas do *gammaut* que podem ser notadas (cerca de duas oitavas e meia). O que muda é o espaço do *gammaut* que cada combinação possibilita (sendo que as *chiavette* e as *chiavi in contrabasso* possibilitam a notação de notas fora do *gammaut*). Como dissemos no início do capítulo II INSTRUMENTOS, as notas notadas não correspondem necessariamente às notas executadas; de acordo com o contexto os executantes poderão ou deverão transpor a obra. A razão para a existência destes dois sistemas separados por uma terceira não é por isso a de se escreverem obras em registos mais graves ou mais agudos mas a de

escolher para cada parte o âmbito mais apropriado à melodia em causa. Como as melodias são compostas segundo a lógica modal/tonal exposta no Capítulo III TEORIA MELÓDICA, não é difícil observar que existirá uma tendência na relação entre tons e combinações de claves.

Apesar das muitas variantes que cada um destes sistemas possui, pela necessidade da clave se adaptar à melodia, há dois atributos que permanecem imutáveis: o *Altus* é sempre notado em C3 nas *chiave naturali*, em C2 nas *chiavette* e em C4 nas *chiavi in contrabasso*, e o âmbito oferecido pela soma das quatro partes é mais ou menos constante. Refira-se ainda que o uso das *chiavi in contrabasso* é, comparativamente aos outros dois, bastante mais raro e desaparece totalmente por volta de 1620 (VAN HEYGHEN 2005: 281)

Um sistema mais tardio (F4, C4, C2, G2), que designaremos por claves mistas por misturar atributos das *chiave naturali* e *chiavetti*, distingue-se por oferecer um âmbito combinado consideravelmente maior que os anteriores (cerca de 3 oitavas). A utilização deste sistema é bastante rara na música vocal (e quando ocorre reflecte uma circunstância muito específica), no entanto torna-se gradualmente, com o aproximar do século XVII, aquele preferido para a notação de música instrumental.

4.2 combinações de claves, instrumentação e registação

A questão da combinação de claves é bastante relevante na prática da polifonia em flautas. Como vimos anteriormente, há uma directa relação entre partes polifónicas, tamanhos relativos e dedilhações, e que é claramente expressa na tratadística do Renascimento. No entanto, essa relação só pode existir quando os âmbitos das melodias coincidem ou estão contidos no âmbito dos instrumentos. Nos restantes casos, a prática, também ela regulada, requer uma nova combinação ou uma transposição, conforme agora explicaremos.

4.2.1 *Fccg*, *Fcgd'*, *Fcfc'* e transposições

Vários autores modernos apontaram possíveis razões para a escolha da combinação *Fccg* como solução para a execução de polifonia a quatro partes em flautas. Bernard Thomas considera a

combinação especialmente apropriada para a música renascentista, pois nesta os sustenidos surgem essencialmente na parte do Cantus e os bemóis na parte do Bassus (THOMAS 1975: 2); embora tal seja verdade nas cadências, não parece ser um motivo suficientemente forte para justificar a escolha. Uma ideia também generalizada de que a combinação Fccg estaria relacionada com os hexacordes parece também não ter grande sustentação (BROWN 2005B); apesar de efectivamente cada um destes instrumentos produzir um tipo de hexacorde diferente a partir da sua fundamental (*mollum*, *natural* e *durum*, respectivamente) a coincidência termina precisamente aí. Myers explica que estas fundamentais se relacionam directamente com as notas onde se formam as claves de F fa ut, C sol fa ut e G la sol re e aponta supostas vantagens práticas dessa relação para um músico de então (MYERS 2005: 36).

A todas estas explicações parece escapar um dado óbvio: a relação de quintas entre instrumentos reflecte a relação de âmbitos de pentagramas fornecido pelas claves nas combinações standard renascentistas: claves naturais e *chiavette*. Tomemos como modelo a combinação F4, C4, C3, C1, utilizada para notar parte bastante significativa das obras quinhentistas a quatro partes. A relação de âmbitos entre o *Bassus* e *Tenor* é de uma quinta, tal como é a entre *Altus* e *Cantus*. A relação entre *Tenor* e *Altus* é de uma terceira mas lembremos que estas duas vozes são executadas pelo mesmo instrumento. Efectivamente, como a extensão das flautas (entre uma oitava mais sétima e duas oitavas, dependendo das tabelas ou dos originais) é ligeiramente superior ao âmbito de um pentagrama (uma oitava mais uma quarta), é possível manter intactas as relações de quinta entre as vozes extremas e aquelas que lhe são vizinhas e usar dois instrumentos iguais para as partes intermédias, visto que a extensão deste é suficientemente para cobrir a extensão de C3 e C4; na realidade a utilização de um instrumento igual para estas duas vozes é especialmente pertinente pois elas cruzam-se frequentemente.

Um dado que nos parece bastante relevante, e frequentemente notado por flautistas com bastante experiência na prática de polifonia em *consort*, é o facto dos instrumentos extremos estarem afinados à distância de uma nona significar que, para as mesmas notas, o instrumento mais agudo toca dedilhações um tom abaixo do instrumento mais grave (embora não se pense nele como um instrumento transpositor). Numa flauta, tocar a mesma passagem um tom abaixo implica necessariamente um maior uso de forquilhas e, conseqüentemente, uma diminuição do volume sonoro mas também uma maior flexibilidade dinâmica. Ora, um dos problemas mais evidentes de um *consort* de flautas é precisamente o equilíbrio entre graves e agudos, pelo que a

combinação Fccg acaba por de alguma forma ajudar a equilibrar as vozes dinamicamente e a garantir uma melhor audibilidade de cada voz.

A combinação Fccg não é, porém, adequada a todas as circunstâncias. Nas obras notadas em *chiavette*, o âmbito dos pentagramas não coincide com o âmbito das flautas. Na combinação de claves mais convencional em *chiavette* (F3, C3, C2, G1), as notas mais agudas dos pentagramas do alto e soprano encontram-se uma nota acima daquelas permitidas pelos instrumentos em c e g; se atentarmos nas notas graves, observamos que os pentagramas começam bastante acima das fundamentais dos instrumentos. É necessário por isso transpor a obra para um registo cómodo às flautas, não só para fazer corresponder os registos centrais dos pentagramas aos dos instrumentos, mas inclusive para garantir que todas as notas possam ser tocadas.

Visto que distância entre a combinação claves naturais e *chiavette* é de uma terceira (no fundo a diferença é que todas as claves se deslocam uma linha para baixo), seria essa transposição ideal a realizar. No entanto, tal não é possível por duas razões. Por um lado a teoria renascentista apenas aceita a existência de obras em *cantus durum* ou *mollum*, ou seja, sem bemol ou com um bemol na armação de clave. Por outro lado, uma transposição à 3ª maior ou menor é, nos instrumentos renascentistas, praticamente impossível na prática já que estes instrumentos não são entendidos como cromáticos (embora efectivamente possam sê-lo) e a execução de uma obra com três bemóis ou sustenidos implícitos levantaria problemas praticamente irresolúveis, tanto a nível de sonoridade como de afinação.

É profusa a literatura histórica que sugere directa ou indirectamente uma transposição implícita nas *chiavette*, a ponto de podermos pensar que essa combinação de claves é uma indicação de transposição (KURTZMAN 1994: 652)⁸⁴. Para além dos tratados de Ganassi (1543), Virgiliano ([ca. 1590]), Zacconi, (1592), Banchieri (1601), Diruta (1609), Praetorius (1619) ou Picerli (1631), que referem claramente uma prática de transposição *alla quarta* ou *alla quinta* bassa associadas às *chiavette*, uma quantidade muito significativa de reportório do final do século XVI e início do século XVII confirma a informação das fontes teóricas.⁸⁵

⁸⁴ “*Chiavette*, which were initially a *sign* of transposition (in the modern sense), ultimately became a *signal* for transposition in the 17th century.” (KURTZMAN 1994: 652)

⁸⁵ Para o leitor interessado em aprofundar estas questões, remetemos para os trabalhos de Parrot (1984, 2004), Barbieri (1991, 2009), Kurtzman (1994), e Rasch (2001).

As indicações de Banchieri (1601: 23) e de Picerli (1631: 192) elucidam que a transposição depende da qualidade do canto: caso este se encontre em canto *durum*, a obra será transposta *alla quinta bassa* para lhe adicionar um bemol; quando se encontra em canto *mollum*, a transposição é *alla quarta bassa* para lhe retirar o bemol. (BARBIERI 1991: 23, 44)

A transposição *alla quarta* ou *quinta bassa* de obras notadas em *chiavette* cria por vezes uma impossibilidade. Se nas vozes mais agudas o âmbito dos pentagramas passa a acomodar-se impecavelmente ao âmbito dos instrumentos, nos mais graves podem resultar notas impossíveis de serem executadas. Pensemos no baixo: a nota mais grave de um pentagrama F3 é um A re. Transposto uma quinta abaixo esta nota transforma-se num D re, que é uma nota fora da mão mas também uma terceira abaixo do F ut onde inicia a extensão do flauta baixo.

Existem três soluções para este problema: 1. Considerar que a obra não é adequada para flautas e recusar a sua execução; 2. Recorrer a um instrumento com um âmbito expandido para as notas graves (vide 1.4); 3. Optar por uma combinação instrumental adequada aos âmbitos dos pentagramas.

A primeira das soluções pode assemelhar-se a uma má desculpa mas efectivamente há razões para crer que, mais do que o estilo e a estética de uma obra, seriam questões de âmbito e transposição que determinariam a pertinência da sua execução em flautas. Em 1533 Pierre Attaignant publica duas colecções de canções a quatro partes nas quais se indicam quais as mais apropriadas às flautas, quais mais apropriadas ao traverso e quais apropriadas a ambos os ensembles. A escolha parece estar indubitavelmente relacionada com as diferenças de âmbito mas também com questões de modalidade e natureza do *cantus* (SMITH 2005: 165)

A segunda das soluções não seria adoptada frequentemente, a julgar pela quantidade de instrumentos com chaves de extensão que sobrevive (é preciso recordar que o trabalho em metal era extremamente caro). Se por um lado estes instrumentos demonstram a consciência do problema das notas fora do âmbito e apontam uma solução bastante engenhosa, por outro a sua raridade indica que as soluções 1. e 3. seriam efectivamente as mais comuns.

Finalmente, temos a solução que para a nossa mentalidade moderna seria a mais óbvia: escolher os instrumentos adequados aos âmbitos. É o que aponta Cardanus, ao sugerir um novo tamanho relativo, um soprano em d', para a execução de determinadas obras. O consort Fcgd'

pode então seguir a lógica de instrumentos distantes por quintas e compatibilizar âmbitos de pentagramas e instrumentos.

As imagens seguintes procuram esclarecer este fenómeno, mostrando o âmbito que cada instrumento ocupa na voz respectiva da combinação *chiavette* mais frequente, F3 C3 C2 G2. Como podemos ver, apenas a combinação Fcgd' garante que todas as notas de todos os pentagramas se compatibilizem com os instrumentos correspondentes.

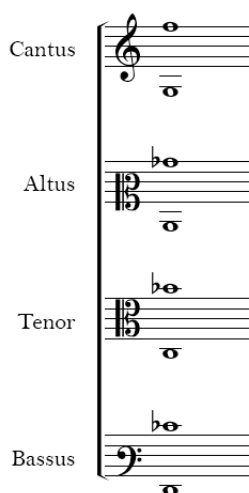


Imagem 97. Relação entre âmbitos dos pentagramas de *chiavette* e a combinação Fcgg *in tuono* (sem transposição)

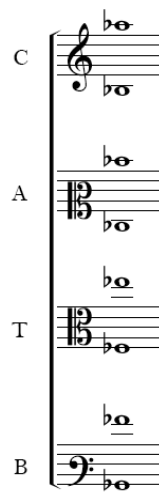


Imagem 98. Relação entre âmbitos dos pentagramas de *chiavette* e a combinação Fcgg *alla quinta bassa*

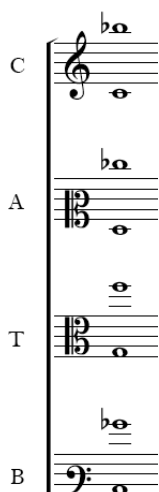


Imagem 99. Relação entre âmbitos dos pentagramas de *chiavette* e a combinação Fcgg *alla quarta bassa*

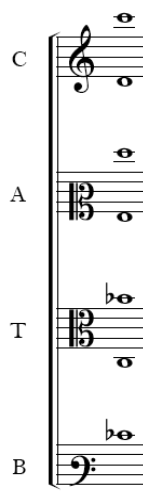


Imagem 100. Relação entre âmbitos dos pentagramas de *chiavette* e a combinação Fcgd'. Note-se que apenas nesta combinação todas as notas do pentagrama se encontram dentro do âmbito do instrumento respectivo.

Uma questão importante, notada por Praetorius, surge na utilização de instrumentos de quatro tamanhos diferentes, separados por quintas. Considerando que o instrumento mais grave tem a fundamental em F, o mais agudo a fundamental em D, e que o comportamento melódico é exactamente o mesmo (ou seja, as mesmas dedilhações correspondem aos mesmos intervalos), há um grande desfasamento “tonal” entre os dois instrumentos. Para tocar as mesmas notas, o instrumento em D tem de colocar na sua armação de clave fictícia mais três bemois que o instrumento em F. Como já foi referido, alterações implicam o uso de forquilhas, limitando por isso a agilidade dos movimentos; para além disso a estabilidade da afinação vai piorando à medida que nos afastamos das “tonalidades” próximas da fundamental do instrumento. Recordemos (ver pag. 92) que Praetorius menciona este problema mas o seu limiar de tolerância, a partir do qual ele recomenda uma alternância de quartas e quintas, são 5 tamanhos diferentes e não 4 (PRAETORIUS 1619: II 37).

A desvantagem pode no entanto ser convertida em vantagem pois, apesar das passagens em forquilhas implicarem movimentos muito mais complexos (há mais dedos a mexer em direcções contrárias), permitem muitas variantes para as mesmas notas, variantes essas que permitem nuances dinâmicas e timbres. Esse foi um aspecto bastante explorado na componente prática deste projecto e será alvo de explicação mais adiante.

Na passagem do século XVI para o século XVII verificou-se uma alteração na utilização tipificada de combinações de claves. O florescimento da música instrumental, que adquire então um estatuto de igualdade relativamente à música vocal, e a aceitação de grupos vocais com vozes masculinas e femininas conduziu a uma crescente utilização da combinação de claves anteriormente designadas por claves mistas. A combinação mais comum é F4 C3 C1 G2 e o termo “misto” indica precisamente a utilização simultânea de características das claves naturais e *chiavette*.

As claves mistas trazem um novo dado em relação às combinações anteriores: as distâncias entre as claves são maiores e por essa razão o âmbito abrangido pela combinação dos pentagramas é maior que nas claves naturais e *chiavette*. Porque a combinação Fccg é manifestamente insuficiente para executar estas obras e a Fcgd’ levanta os problemas acima referidos, Praetorius sugere uma nova combinação Fcfc’ e recomenda aos artesões que construam os consorts de flautas de acordo com este princípio. Se Praetorius é efectivamente a

primeira pessoa a sugerir esta solução (efectivamente, é a primeira menção ao assunto conhecida) ou se apenas relata algo já iria sendo feito na prática, o certo é que os consorts de instrumentos sobreviventes que podem ser datados da segunda metade do século XVII seguem a lógica de quintas combinadas com quartas. Também o (pouco) reportório expressamente destinado à família de flautas⁸⁶ é escrito para uma combinação Fcfc'.

Como podemos observar nas imagens abaixo, efectivamente a combinação Fcfc' permite acomodar confortavelmente todo o âmbito dos pentagramas de claves mistas e *chiavette*.

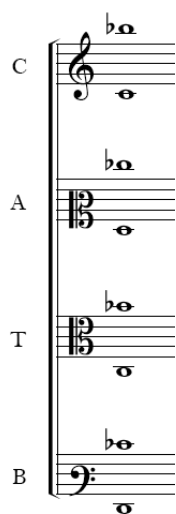


Imagem 101. Relação entre âmbitos dos pentagramas de *chiavette* e a combinação Fcfc'

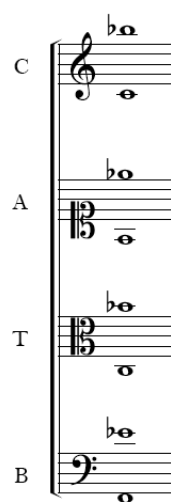


Imagem 102. Relação entre âmbitos dos pentagramas de claves mistas e a combinação Fcfc'

4.2.2 *Consorts homogêneos e heterogêneos*

A referência de Praetorius à utilização do consort de flautas em conjunto com outros instrumentos ou vozes (vide 3.2.3) levanta algumas interessantes questões e que merecem algum aprofundamento. A afirmação é, aparentemente, inédita já que na tratadística anterior, nunca é referida uma utilização das flautas em grupos heterogêneos. Grupos heterogêneos são efectivamente representados com profusão na iconografia musical (mais até do que os homogêneos) mas é por demais sabido que a representação de instrumentos em fontes iconográficas segue frequentemente critérios de natureza simbólica.

⁸⁶ Na lista constam apenas 3 obras conhecidas: Heinrich Ignatz Franz von Biber, *Sonata pro tabula*; Johann Heinrich Schmelzer, *Sonata à 7 flauti*; Antonio Bertali, a *Sonata. A 5 Flauta. (et Organo)*.

Até ao momento em que é sugerido por omissão que as flautas executam a polifonia em grupos homogêneos, a complexa questão dos diapasões e fundamentais não se coloca. Desde que existam quatro instrumentos de três tamanhos diferentes separados por quintas, e que o tamanho do meio seja duplicado, é irrelevante saber se os instrumentos estão afinados de acordo com convenções e quais as suas fundamentais. Para todos os efeitos, de um ponto de vista prático, o instrumento mais grave é sempre um instrumento em F, os médios em c e o mais agudo em g. Até recentemente, era convicção generalizada de intérpretes e construtores de cópias de flautas do século XVI que os artesões de então não consideravam qualquer diapasão na construção de consorts; simplesmente partiam do maior pedaço de madeira disponível para realizar o Baixo e construía os restantes instrumentos seguindo o diapasão deste. Estudos mais recentes de Adrian Brown e Peter Van Heyghen vieram demonstrar que a realidade é mais complexa mas também mais sistemática.

A partir do momento em que temos de fazer concordar os nossos consort (ou mesmo instrumentos isolados) com outros instrumentos ou vozes, é imperativo seguir um *standard*. A questão das fundamentais e diapasões ganha um peso muito maior, sobretudo se pensarmos que os instrumentos do século XVI e XVII são construídos numa única peça e, conseqüentemente, não permitem realizar grandes correcções de afinação sem agir fisicamente sobre o instrumento (alterando a fura ou os buracos).

No caso dos instrumentos descritos por Praetorius, dois dados permitem saber qual o seu diapasão aproximado: o facto de Praetorius ao longo do seu texto descrever dois standards da época separados por um tom - o *Chorton* e o *Cammerton* - e de fornecer uma escala que permite deduzir as dimensões dos instrumentos. Sendo possível determinar que estes instrumentos estariam afinados no *Cammerton* de Praetorius - situado à volta de A+1 e equivalente ao *mezzopunto* italiano - a questão das fundamentais permanece. Como dissemos anteriormente, Praetorius refere nove tamanhos diferentes, sendo que apenas cinco são associados directamente com a prática de polifonia. No entanto, há que distinguir entre a fundamental acústica do instrumento e a fundamental que é determinada pela parte polifónica executada.

Daremos como exemplo o instrumento designado *BassetFlöt* por Praetorius. A sua fundamental acústica é f se tomarmos como referência o diapasão A+1. Num contexto de um conjunto homogêneo, ele será utilizado como um instrumento em F caso esteja a tocar a parte

do Baixo, em c caso toque a parte do Tenor ou Alto, ou ainda em g caso execute o Soprano. Mas imaginemos agora que ele estará num contexto heterogéneo e que realiza a parte do Soprano juntamente com um conjunto de violas afinadas também em A+1. A lógica flautística, que aconselha a pensar-se o instrumento em g, levanta uma impossibilidade: para efeitos de relação com as violas, a fundamental do instrumento é f; as mesmas dedilhações que seriam empregues para a prática homogénea iriam soar um tom abaixo em relação às outras partes polifónicas.

Este problema tem duas soluções possíveis, nenhuma sendo apontada por Praetorius ou qualquer outro tratadista mencionado. Uma solução é o recurso à transposição: já que o desfasamento entre a flauta e os outros instrumentos é de um tom, basta que esta toque a melodia um tom acima, ou os outros instrumentos um tom abaixo, para se encontrarem no mesmo tom.

A outra, mais complexa, implica que os instrumentos estejam afinados em diapasões diferentes mas colocados a distâncias compatíveis (recordemos neste ponto a informação fornecida em 1.4 sobre a complexa questão dos diapasões no século XVI e XVII). Recuperando a terminologia italiana e utilizando o exemplo acima dado, suponhamos que as violas estão afinadas em *corista* (A-1) e as flautas em *mezzopunto* (A+1). A distância entre estes dois diapasões é de exactamente um tom, a mesma provocada pela diferença das mesmas dedilhações num instrumento em f ou g. O flautista já não tem de realizar qualquer transposição na execução da parte do *Cantus*; basta que se comporte como numa situação de consort homogéneo, pensando o instrumento como sendo em g, e é a diferença entre o seu diapasão e o das violas que realizará a transposição.

Apesar de partirem de raciocínios diferentes, estas duas soluções são bastante semelhantes e acabam por se fundir. Como nota Myers, as flautas não trazem etiquetas que nos digam quais os diapasões e fundamentais (MYERS 2005: 34, ver pag. 68). Ao longo do século XVI temos testemunhos de um âmbito de diapasões que variam entre A-2 e A+3, o que nos dá uma grande teia de possibilidades na utilização de um mesmo instrumento, pensando em diversas fundamentais.

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
A+3	g			bb		c		d			f	
A+2			bb		c		d			f		g
A+1		bb		c		d			f		g	
A0	bb		c		d			f		g		
A-1		c		d			f		g			bb
A-2	c		d			f		g			bb	

Tabela 18. Fundamentais de 12 instrumentos de acordo com 6 diapasões

Na coluna da esquerda temos representados seis diapasões, separados entre si por meio tom; as restantes colunas indicam a fundamental de um mesmo instrumento relativamente a um diapasão. O instrumento VI, por exemplo, está afinado em f a A-2, em d a A+1 e em c a A+3. Nesta tabela apenas encontramos designadas as fundamentais referidas por Praetorius mas obviamente que os espaços em branco podem ser preenchidos.

A mistura de diapasões é um fenómeno aparentemente frequente e relativamente bem documentado no século XVI e XVII, embora não na tratadística. A mistura entre instrumentos oriundos de contextos diferentes (câmara e igreja) em determinadas ocasiões levou ao desenvolvimento de uma prática de transposição relativamente comum e, no caso dos flautistas, à transferência de um sistema de dedilhações para outro instrumento (por exemplo, um tenor em c que se toca como se fosse em re). Na opinião de Van Heyghen⁸⁷ foi precisamente esta prática a determinar que, no final do século XVII, fosse um instrumento em f e não em g representante principal da família das flautas, e o destinatário da maior parte do seu repertório.

A multiplicidade de diapasões pode ter levado à utilização de flautas de “tamanhos alternativos”, com a finalidade de executar partes onde o âmbito da composição não se adequava ao âmbito do instrumento (MYERS 2005: 39).

⁸⁷ Peter VAN HEYGHEN, “The transition from the G-Descant to the f-alto recorder, ca. 1670” (artigo não publicado, sem data)

Atentemos agora na enigmática declaração de Mersenne relativamente ao seu consort de cinco tamanhos distintos: “mas elas podem todas ser afinadas conjuntamente, como fazem os grandes e pequenos jogos dos órgãos⁸⁸” (MERSENNE 1636: 238).

Antes de mais, analisemos o conjunto instrumental referido. O *petit jeu* é constituído por quatro instrumentos de três tamanhos diferentes, separados por quintas e duplicando-se o tamanho do meio: Fccg, portanto; exactamente as mesmas palavras podem ser utilizadas para descrever o *grand jeu*. Ou seja, no total temos um conjunto de oito flautas, como pode ser visto no esquema abaixo:

<i>grand jeu</i>				<i>petit jeu</i>			
Basse F	Taille c	HauteContre c	Dessus g	Basse F	Taille c	HauteContre c	Dessus g

Tabela 19. Conjunto de flautas descrito em *Harmonie Universelle* (MERSENNE 1636: II 239)

Noutro local é dito que “O Baixo deste pequeno jogo AB serve de Soprano ao grande jogo, que começa onde o primeiro acaba”⁸⁹(MERSENNE 1636: 239). Podemos portanto refazer o nosso esquema ligeiramente, de modo a inserir este dado. Esta revisão levanta um problema, que não existe enquanto considerarmos os dois sets separadamente. É que o *dessus* é entendido como um instrumento em g, enquanto a *basse* é considerada em f. Se a indicação de Mersenne é efectivamente uma indicação de simultaneidade dos dois jogos, tal como o registo 4”+8” de um órgão conforme a redacção parece sugerir, então é inevitável dar-se uma revisão das fundamentais, de modo a possibilitar uma relação. São duas as possibilidades existentes:

⁸⁸ “Or ces Flustes font le petit ieu, comme celles qui suiviront apres font le grand ieu, mais eles se peuvent toutes accorder ensemble, comme font les grands & les petits ieux des Orgues”. (MERSENNE 1636: 238).

⁸⁹ “La Basse de ce petit ieu AB sert de Dessus au grand ieu, qui commence ou l’autre finit.” (MERSENNE 1636: 239).

Grand Jeu			
		Petit Jeu	
		Basse g	Taille HauteContre d' Dessus a'
Basse F	Taille HauteContre C	Dessus g	

Tabela 20. Fundamentais relativas dos instrumentos de *Grand Jeu* e *Petit Jeu*. As fundamentais do *Grand Jeu* permanecem inalteradas e as do *Petit Jeu* são deduzidas

Grand Jeu			
		Petit Jeu	
		Basse f	Taille HauteContre c' Dessus g'
Basse Eb	Taille HauteContre Bb	Dessus f	

Tabela 21. Fundamentais relativas dos instrumentos de *Grand Jeu* e *Petit Jeu*. As fundamentais do *Petit Jeu* permanecem inalteradas e as do *Grand Jeu* são deduzidas.

Outra solução possível passa por considerar as todas as fundamentais inalteradas mas atribuir diapasões diferentes a *grand* e *petit jeu*.

Grand Jeu (<i>corista</i>)			
		Petit Jeu (<i>mezzopunto</i>)	
		Basse f	Taille HauteContre c' Dessus g'
Basse F	Taille HauteContre c	Dessus g	

Tabela 22. Fundamentais relativas dos instrumentos de *Grand Jeu* e *Petit Jeu*

Seja qual for a solução encontrada (via fundamentais ou via diapasões), o resultado prático é sempre o mesmo: para que Grand e Petit Jeu possam tocar simultaneamente, é inevitável o recurso à transposição. E esta só pode ocorrer de duas maneiras: ou o Grand Jeu transpõe a obra um tom acima, ou o Petit Jeu um tom abaixo. À falta de registos históricos que esclareçam esta prática, esta questão foi objecto de alargada experimentação, à qual aludiremos no capítulo seguinte.

Com este capítulo encerrámos a parte do nosso trabalho que se ocupa da perspectiva filológica que contextualiza a nossa interpretação. Começámos por conhecer o reportório e os instrumentos que lhe darão voz. Prosseguimos com o estudo dos fundamentos teóricos aplicados aos aspectos melódicos e que deverão orientar os executantes no desenho frásico das suas partes. Finalmente, explicámos quais as opções para as escolhas das combinações pertinentes para cada obra e as possibilidades de registação associadas.

No próximo capítulo iremos explicar como toda esta informação acaba por determinar importantes e variadíssimos aspectos relacionados com a interpretação: desde a organização do formato à criação de paradigmas interpretativos, passando pela preparação de material editorial ou pela metodologia de ensaio.

V QUESTÕES PRÁTICAS

introdução

O último capítulo do nosso trabalho descreve o processo de colocação em som das obras seleccionadas do ms. Braga 964 de acordo com critérios estabelecidos no decurso da contextualização histórica realizada nos capítulos anteriores. Foi um momento marcado pela experimentação das consequências que derivam dos elementos teóricos que fomos coleccionando ao longo do nosso percurso e pela tomada de decisões interpretativas que acabarão por funcionar como interface entre a polifonia do ms. Braga 964 e o ouvinte.

Uma performance não deve ser ambígua: dada a natureza retórica da Música enquanto ciência que se desloca do *Quadrivium* para o *Trivium* precisamente na época do reportório seleccionado, é necessário que o ouvinte seja convencido da validade estética das conclusões. A performance tem de ser sustentável enquanto evento sonoro, sem necessidade de uma contextualização académica para ser eficiente (embora uma contextualização possa ser pertinente, certamente).

Com este objectivo em mente, o nosso trabalho prático foi desenvolvido em várias passos, organizados do geral para o particular, e cronologicamente sucessivos:

Primeiramente tivemos de estabelecer um formato e forma para o nosso evento sonoro. Foi necessário eleger e desenhar a circunstância na qual se pretende que o ouvinte contacte com a música; dela dependeu em grande parte a escolha e alinhamento das obras.

De seguida foi necessário escolher o veículo instrumental. Certo que uma das premissas deste trabalho é a execução do reportório seleccionado num *consort* de flautas mas, como vimos, são várias as soluções denunciadas pelos originais sobreviventes e tratadística, tanto no que se refere a modelos como tamanhos e combinações.

Poder-se-á questionar a pertinência de, num trabalho historicamente informado, executar em flautas um reportório evidentemente relacionado com instrumentos polifónicos, como os de tecla ou a harpa, e em particular com o órgão. Não procurámos tentar recriar uma pretensa execução deste reportório, ou de outro similar, em flautas. Não procurámos tentar reconstruir um acontecimento histórico, reproduzindo qualquer evento do qual tenhamos notícia, nem tão pouco revisitar o passado. Procuramos simplesmente criar uma interpretação *hoje* partindo das mesmas premissas que partiria um músico no séc. XVII que desejasse interpretar o mesmo reportório nos mesmos instrumentos. As obras seleccionadas representam

um repertório representativo de uma linguagem musical e de uma estética que comum mente apelidamos de Renascentista. Como vimos no capítulo anterior, no mesmo período encontramos explicações bastante claras de como um ensemble de flautas deve proceder para executar o repertório polifónico. A nossa interpretação é também construída sobre essas explicações.

Há, no entanto, uma razão adicional para que este repertório, directamente relacionado com o órgão, tenha sido objecto da nossa escolha. A razão prende-se com as declarações de Marin Mersenne citadas em 2.4.5 e que comparam as combinações de flautas com os registos de um órgão. Este trabalho procurou em parte compreender o porquê dessa comparação e as suas implicações. Para tal, achámos que o repertório mais adequado do ponto de vista laboratorial seria um que estivesse associado a esse instrumento. Como explicaremos de seguida, o órgão foi mesmo um dos modelos em que se baseou a nossa interpretação e cuja sonoridade se procurou emular.

A definição de um modelo interpretativo foi um aspecto fundamental para o cumprimento dos nossos objectivos. Não podemos nos esquecer que estamos a lidar com um repertório que, não sendo inédito, é bastante raro nos meios performativos, quer nas salas concertos quer em registos discográficos, e mesmo nos meios académicos. A clareza de um modelo assume assim uma importância acrescida pois não só será ele a definir uma coerência que permitirá ao ouvinte confrontar e relacionar as obras do nosso programa como terá também de compensar uma eventual resistência inerente à falta de familiaridade com a sua estética e estilo.

A preparação de material editorial foi um dos elementos a não descurar para a prossecução do nosso projecto. Devido à natureza do repertório, constituído por muitas obras curtas, e à sua realização em flautas de acordo com as práticas da época, as partituras que resultaram das transcrições aqui apresentadas não se adequam ao objectivo sonoro pretendido. Por razões que serão adiante explicadas foi necessário produzir novo material, diferenciado para cada executante.

A Imagem da Melancolia foi o ensemble que deu expressão sonora a este projecto. Fundado e dirigido em 2002 pelo autor deste trabalho, o grupo é constituído ainda por quatro outros flautistas (Inês Moz Caldas, Marco Magalhães, Paulo Gonzalez e Pedro Castro). Uniram-se ao

projecto os flautistas Andrea Guttman, Matthijs Lunenburg e Susanna Borsch e a soprano Magna Ferreira. Contámos ainda com a colaboração do flautista Pedro Couto Soares que muito gentilmente se prontificou a substituir um dos elementos do grupo que acidentalmente partiu um pé no penúltimo dia de gravação.

A parte prática do projecto desenrolou-se ao longo de 3 anos (entre 2006 e 2008) e teve duas fases. A primeira, que durou os primeiros dois anos, consistiu na lenta e progressiva aproximação do *ensemble* ao repertório e às práticas interpretativas decorrentes da investigação. Ainda com apenas 5 flautistas nesse momento, essa fase serviu para definir alinhamento do programa, descartar algumas obras transcritas, testar diversas soluções para os problemas adiante descritos e, sobretudo, desenvolver uma metodologia de ensaio apropriada às questões específicas do repertório e prática interpretativa associada. Esta fase serviu também para concluir que o modelo interpretativo que se pretendia criar não poderia ser executado por apenas 5 instrumentistas.

Foi assim que em 2008 se atingiu a segunda fase do projecto. Através de financiamento obtido num concurso a apoio pontual do então Instituto das Artes (agora Direcção Geral das Artes), foi realizado um ciclo de oito concertos em oito cidades, seguidos da gravação do programa que foi então designado “O Consort Português Mal Temperado”. Para esta fase podemos então recorrer à colaboração de 3 flautistas adicionais e uma cantora, o que nos permitiu colocar em prática sem qualquer limitação o modelo sonoro criado para o repertório.

Editadas as gravações, conseguiu-se angariar o interesse de várias editoras discográficas internacionais, acabando por estabelecer um acordo com a holandesa Challenge Classics para o lançamento do disco no mercado discográfico mundial com o título “The Bad Tempered Consort – portuguese polyphony from the 17th century”, o que aconteceu em Maio de 2009.

5.1 organização formal do programa “O Consort Português Mal Temperado”

5.1.1 formato

São inúmeras as circunstâncias sociais e formatos que hoje encontramos no processo de produção e fruição de música, desde o artista itinerante na entrada da estação de metro aos festivais especializados em determinados reportórios, dos formatos de difusão convencionais (como os registos discográficos ou a rádio) aos novos meios tecnológicos globais e apoiados em redes (como os ipods ou a internet).

Apesar disso, cada reportório ou estilo musical acaba por ocupar áreas e soluções preferenciais. É precisamente esse aspecto que determinou a escolha dos formatos de apresentação do nosso projecto: o Concerto e o registo discográfico em CD. Pretendeu-se com estas escolhas alargar o leque de receptores deste trabalho, ou pelo menos de parte dele, e facilitar o acesso a este reportório a um público exterior aos círculos académicos mas interessado na sua fruição.

A escolha de dois formatos de apresentação determinou imediatamente alguns aspectos do alinhamento que teremos agora de construir. A duração do evento encontra-se limitada por um lado à capacidade do suporte discográfico e por outro pela adequabilidade inerente à circunstância de uma sala de concerto.

Por outro lado, enquanto num CD o ritmo e percurso de audição pode ser determinado pelo ouvinte, num concerto este encontra-se, pelo menos em relação a esses aspectos, refém da vontade do intérprete. Assim, o aspecto do alinhamento está directa e intimamente ligada à percepção do resultado final.

Foi o próprio ms. Braga 964 a sugerir percursos para o estabelecimento de uma estrutura formal do nosso programa. Como foi dito anteriormente, as obras que seleccionámos encontram-se indexadas de acordo com duas características: o modelo formal (*Entradas, Chírios, Versos, Tentos, Fantazias e Obras*) e o Tom em que se encontram. A convivência de géneros musicais estética e estilisticamente relacionáveis mas com um desenvolvimento formal distinto levantaram

problemas interessantes. Notemos, por exemplo, que as Obras mais longas duram mais de 6 minutos enquanto as Entradas podem durar apenas 15 segundos.

No contexto original, em que uma obra de 15 segundos preludia, decora ou ilustra um acontecimento de índole não musical, a relação entre as obras não se coloca, obviamente. Mas recuperar o contexto social original, intimamente ligado a ritos monásticos e práticas litúrgicas, foi uma opção totalmente afastada pela natureza e linha de força estabelecida neste trabalho.

Um alinhamento que coloca lado a lado as várias *Entradas*, os vários *Versos*, os vários *Chírios*, etc., foi também imediatamente recusado. Não se pretendeu criar um registo de carácter antológico, apesar de efectivamente esse ser uma consequência indirecta.

Dado a natureza do problema descrita no capítulo II TEORIA MELÓDICA, foi demasiado difícil resistir à tentação de organizar o programa de acordo com critérios Tonais. A solução escolhida foi a de criar 8 blocos de obras, cada um respeitante a um Tom, e procurar conduzir o ouvinte a uma imersão num universo sonoro diferenciado por nuances.

Para se poder distinguir o que é comum e o que vai mudando, estabeleceu-se um percurso interno padrão em cada bloco tonal. Nesse percurso, procura-se desenrolar progressivamente o ambiente de cada Tom, recorrendo-se ao encadeamento de obras afim de criar uma grande estrutura na qual cada obra desempenha uma função diferenciada.

Os diversos géneros musicais de Braga 964 podem ser divididos em 3 categorias: Prelúdios (As *Entradas* e alguns *Versos*), peças *Alternatim* (*Versos* e *Chírios*) e obras de desenvolvimento contrapontístico (os *Tentos*, *Obras* e *Fantazias*). O modelo encontrado procura ordenar os géneros de modo a estruturas musicais mais complexas sucederem a mais simples, terminando cada bloco numa obra mais extensa e de maior complexidade contrapontística. Esse modelo pode ser sintetizado no seguinte encadeamento:

Entrada – Verso/Chirio – Obra/Phantasia

Sublinhe-se que este percurso é um paradigma e não uma obrigação. A forma como ele é desenvolvido depende das características de cada Tom e das obras que constituem cada bloco. Por exemplo, o bloco referente ao Quarto Tom é de longe o mais longo, por crermos que este é o Tom de percepção mais complexa e que requer uma cuidada “explicação” para se fruírem todas as implicações e efeitos da sua cor.

Numa primeira abordagem foram consideradas mais obras do que as que viriam a constituir o nosso programa. A triagem foi elaborada atentando naquelas que nos pareceram mais representativas da elevada qualidade do reportório mas também analisando as características que lhes permitiriam ser inseridas e participar numa arquitectura formal mais extensa, com uma coerência ao nível de cada bloco tonal e no programa considerado como um todo. Era também necessário que as obras pudessem dialogar, para que não se caísse numa simples sucessão de momentos.

Algumas obras não poderiam escapar à nossa selecção, quer pela sua imponência e qualidade musical (o caso das obras de Pedro de Araújo, na nossa opinião um dos melhores compositores portugueses de todos os tempos) quer por possuírem características formais muito apelativas tendo em conta uma execução no nosso contexto organológico (como foram o caso do *Pange Língua* de Manuel Rodrigues Coelho ou da *Obra de registro de mano ysquierda* de Pedro de san Lorenzo).

Na procura de *Obras* que pudessem servir o propósito de encerrar cada um dos blocos deparámo-nos com uma dificuldade: o ms Braga 964 apenas possui uma *Phantasia* de 4º tom de Pedro de Araújo que, apesar de magnífica, tornar-se-ia redundante em relação à de 8º tom do mesmo autor. Visto que entendemos, como já foi explicado, que o 4º tom apresenta características muito particulares e sugestivas de um desenvolvimento mais pausado, optamos por recorrer a duas composições desse tom do manuscrito 242 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Pode-se questionar a pertinência de escolher duas obras claramente anteriores ao restante reportório do programa. Foi um acto deliberado justificado pela afinidade estética e de linguagem das obras de Carreira com as do ms. Braga 964, com a intenção de clarificar o conceito “renascentista” de que o reportório que seleccionámos é herdeiro. Pensamos que o fácil diálogo destas duas obras com as do ms. Braga 964 que as circundam na gravação demonstram bem esta afinidade.

Devemos aqui clarificar que no momento em que tomámos esta decisão não tínhamos ainda acesso a reproduções do ms. Cug 242 pelo que nos baseámos nas transcrições de Cremilde Rosado Fernandes (KASTNER & FERNANDES 1969) para a execução do registo

discográfico. Entretanto foi-nos possível aceder a cópias do manuscrito, pelo que as transcrições apresentadas já seguem os originais.

Encontradas as premissas que orientam a estrutura interna da cada um dos oito blocos tonais, chegámos à altura de definir a relação entre blocos. Mais uma vez, uma sucessão numerológica poderia ser um critério antológico relevante mas com bastantes problemas a nível de performance. Como já dissemos, os 4 primeiros tons são “menores”, os 4 últimos “maiores”; os tons ímpares confundem-se como os pares correspondentes. A redundância seria portanto um dos problemas mais proeminentes de uma organização 1-2-3-4-5-6-7-8. A alternativa à redundância é a variedade, e uma solução poderia ser alternar tons pares e ímpares, maiores e menores, por exemplo 1-6-3-8-2-7-4-5.

A solução encontrada baseou-se num outro princípio que não a de uma lógica gramatical. Como vimos anteriormente, para além da distinção dos tons de acordo com critérios objectivos (Final, Âmbito das melodias, Natureza do B, etc.) há também uma caracterização semântica de cada um. Inspirados nessas leituras, optámos por alinhar os tons de acordo com as características afectivas que encontramos nas obras seleccionadas. Verbalizar essas características seria um exercício bastante inútil, por um lado porque se trata de opiniões pessoais baseados em sensações afectivas, por outro seria em grande parte contradizer as conclusões do segundo capítulo, no qual explicámos que na definição de Tom tanto participam elementos teóricos bem definidos como vivências empíricas bastante pessoais.

O primeiro passo foi definir um par para clímax do nosso alinhamento: o sexto e o quarto tom, por entendermos que é aqui que encontramos as diferenças mais extremas de carácter. Seguidamente, escolheu-se o 8º tom como momento de conclusão, quer pela “estabilidade” transmitida pelo seu carácter, quer por ser nele que se encontra uma das poucas obras que considerámos adequada para encerrar o programa: a Phantasia de Pedro de Araújo. Também o 1º tom foi quase imediatamente escolhido para abertura, por ser neste tom que se encontra a obra que melhor expressa o carácter de um início (a Entrada de 1º tom por Conçonancia) e por ser neste tom que melhor desenvolvemos o alinhamento que modelará todos os blocos tonais. Finalmente, emparelhamos o 2º com o 5º e o 3º com o 7º para evitar alguma repetição tonal, já que o 2º e o 7º partilham da mesma final.

O alinhamento passou portanto a ter a seguinte estrutura:

1º | 2º-5º | 7º-3º | 6º-4º | 8º

O nosso alinhamento acaba por ter também ele um desenvolvimento próprio que paulatinamente conduz o ouvinte pela problemática da tonalidade e o vai tornando familiarizado com os recursos interpretativos. O 1º tom é um prelúdio, o 8º uma conclusão. O 2º-5º apresentam o primeiro bloco de contrastes Maior-Menor e a assunção do modelo vocal (através da inclusão do Cantochão na Obra Pange Língua). O 7º-3º é momento em que o antagonismo de tons é assumido nas suas características semânticas, e o 6º-4º o clímax desse antagonismo. Esse extremismo é também evidente nas obras e instrumentações escolhidas: enquanto no 6º a Batalha de Pedro de Araújo representa o triunfo do modelo instrumental/organístico e o prenúncio da linguagem vertical barroca, no 4º o modelo arcaico e vocal é evidente nas 2 fantasias de Carreira, uma delas cantada mesmo com sílabas de solmização.

Segue-se o elenco de obras que compõe o programa, assim como a minutagem das obras conforme o registo discográfico.

5.1.2 *programa*

Primeiro Tom

- [1] Entrada (Anónimo) 0:28
- [2] Verso por D lasolre (Anónimo) 0:24
- [3] Chirio (Anónimo) 1:08
- [4] Verso Sobre Ave maris Stella (Manuel Rodrigues Coelho c. 1555-1635) 1:47
- [5] Obra de registro de mano ysquierda (Pedro de San Lorenzo c. 1650?) 3:04

Segundo Tom

- [6] Entrada (Anónimo) 0:33
- [7] Tiento (Anónimo) 2:15
- [8] Obra e Passo (Pedro de Araújo fl. 1665 - Anónimo) 6:27

Quinto Tom

- [9] Entrada (Anónimo) 0:20
- [10] Sobre Pange Lingua (Manuel Rodrigues Coelho) 3:26
- [11] Fantasia (Anónimo) 0:53
- [12] Tiento por B-mol (Manuel Rodrigues Coelho) 2:32

Sétimo Tom

- [13] Entrada (Anónimo) 0:19
- [14] Chirio (Anónimo) 1:23
- [15] Sobre o Seculorum (Manuel Rodrigues Coelho) 6:19

Terceiro Tom

- [16] Verso (Manuel Rodrigues Coelho) 0:50
- [17] Chirio (Anónimo) 0:53
- [18] Obra (Anónimo) 3:32

Sexto Tom

- [19] Entrada (Anónimo) 0:41
- [20] Chirio (Anónimo) 1:01
- [21] Batalha (Pedro de Araújo) 4:50

Quarto Tom

- [22] Entrada (Anónimo) 0:32
- [23] Verso por E lami (Anónimo) 0:24
- [24] Chirio (Anónimo) 0:39
- [25] Entrada (Anónimo) 0:25
- [26] Verso (Anónimo) 0:31
- [27] Chirio (Anónimo) 1:05
- [28] Fantasia a Quatro (António Carreira? c. 1530-1592) 2:21
- [29] Entrada (Anónimo) 0:21
- [30] Quartus Tonus, Fantasia a Quatro (António Carreira) 1:44

[31] Chirio (Anónimo) 0:29

Oitavo Tom

[32] Verso (Anónimo) 0:16

[33] Tiento de 8º tom natural (Manuel Rodrigues Coelho) 3:15

[34] Phantasia (Pedro de Araújo) 6:04

Note-se que no formato de apresentação em concerto, optou-se por não realizar intervalo mas por utilizar os momentos de divisão entre o 1º e 2º tons, 5º e 3º, 7º e 4º, 6º e 8º para comentar o programa. Cada um desses momentos de explicação incidia sobre um aspecto diferente: 1. A deslocação do contexto original do reportório; 2. A problemática dos tons, 3. Os géneros musicais, 4. Os modelos vocal/instrumental. Já no CD, essas explicações são remetidas para o booklet, embora de forma bastante diferenciada (ver ANEXO).

5.2 a escolha dos instrumentos

A primeira das decisões já foi tomada, tratou-se da selecção do corpo de obras que constituirão o programa e o seu alinhamento. A segunda é escolha dos instrumentos e, pelo descrito anteriormente, o leitor adivinhará que se trata de uma decisão difícil.

Num mundo ideal, teríamos tido acesso aos originais (ou a cópias fieis) dos *sets* referidos na tabela final de 4.1.3, poderíamos explorar as possibilidades e limites de cada um e aferir a pertinência da sua utilização no âmbito do programa concebido. Tal não é obviamente possível, não só pelos limitados recursos à disposição mas também porque, como referimos anteriormente, muitos dos modelos não são copiados. (Não perdemos ainda a esperança de convencer alguns construtores a olhar com mais atenção para as Schnitzer de Merano, para as von Schattenbach e para as HD e incentivar o fabrico de cópias fieis nos diapasones originais.)

Levanta-se também uma questão de ordem logística, que à partida pode parecer descabida mas que se revela bastante pertinente: um conjunto demasiado grande de instrumentos pode perturbar em demasia a fluência de um programa de concerto, pelo ruído

visual causado pelas constantes trocas de instrumentos que implicam mas sobretudo pela falta de referência que timbres e diapasões diversificados podem provocar.

Foram estabelecidas as seguintes premissas para a escolha dos instrumentos:

1. Os instrumentos deveriam ser contemporâneos das obras
2. A diversidade de tamanhos deve possibilitar a execução em Fccg, Fcgd' e Fcfc'
3. A diversidade de tamanhos deve permitir os registos Grand Jeu, Petit Jeu e Moyenne Jeu e ainda a experimentação de Grand Jeu + Petit Jeu, conforme parece indicar Mersenne.

O ponto 1 levanta desde logo imensos problemas, já que a datação das duas centenas de originais é muito dúbia. O único instrumento datado com relativa certeza é o von Schattenbach de Salisburgo, que possui gravada a marca 1535. Alguns dos outros podem ser datados aproximadamente, quando sabemos algo sobre os seus construtores (casos de Schnitzer, Rafi, Bassano ou Kinsecker) ou encontramos referências em inventários. No entanto, há uma espécie de vazio de informação no que respeita aos anos 1580-1660 (altura das primeiras flautas “pré-barrocas”).

Duas fontes teóricas de 1600 sugerem uma prática enraizada nas tradições renascentistas: *Syntagma Musicum* (1611) e *Harmonie Universelle* (1636). As descrições (tanto no que respeita às gravuras como às dedilhações e tamanhos relativos) correspondem à enorme quantidade de instrumentos que conhecemos de estética “renascentista”; em nenhum desses tratados antevemos as características que encontraremos nas Kinsecker ou nas S de Quedlinburg. Há ainda um tratado sem data, presumivelmente escrito entre 1580 e 1600, que contém um desenho com tabela de dedilhações para a flauta. Trata-se de *Il Dolcimelo*, de Aurélio Virgiliano, e aqui a flauta não está associada à prática polifónica mas à execução de diminuição, já que no mesmo documento encontramos nove *ricercate per flauto*. Na ilustração que acompanha as dedilhações, a flauta representada assemelha-se exteriormente aos modelos tipicamente renascentistas (como os de !!, **HIERS** ou **HD**). Mas o mais importante é que as dedilhações fornecidas indicam uma extensão de uma oitava e uma sétima menor, ao mesmo tempo que as *Ricercate per flauto* do mesmo tratado exploram uma tessitura de 2 oitavas e uma segunda.

Parece portanto plausível assumir que as flautas de *circa* 1550 continuariam a ser utilizadas ou que os modelos construídos seguiam a mesma lógica, pelo menos a julgar pela

aparência dos instrumentos e pelas tabelas de dedilhações. Nesse sentido, qualquer dos grupos mencionados em 2.5 poderiam revelar-se pertinentes para a execução da maior parte de repertório, com exceção das Kinsecker ou as S de Quedlinburg que encontrariam porém pertinência nas obras mais tardias, como as de Pedro de Araújo.

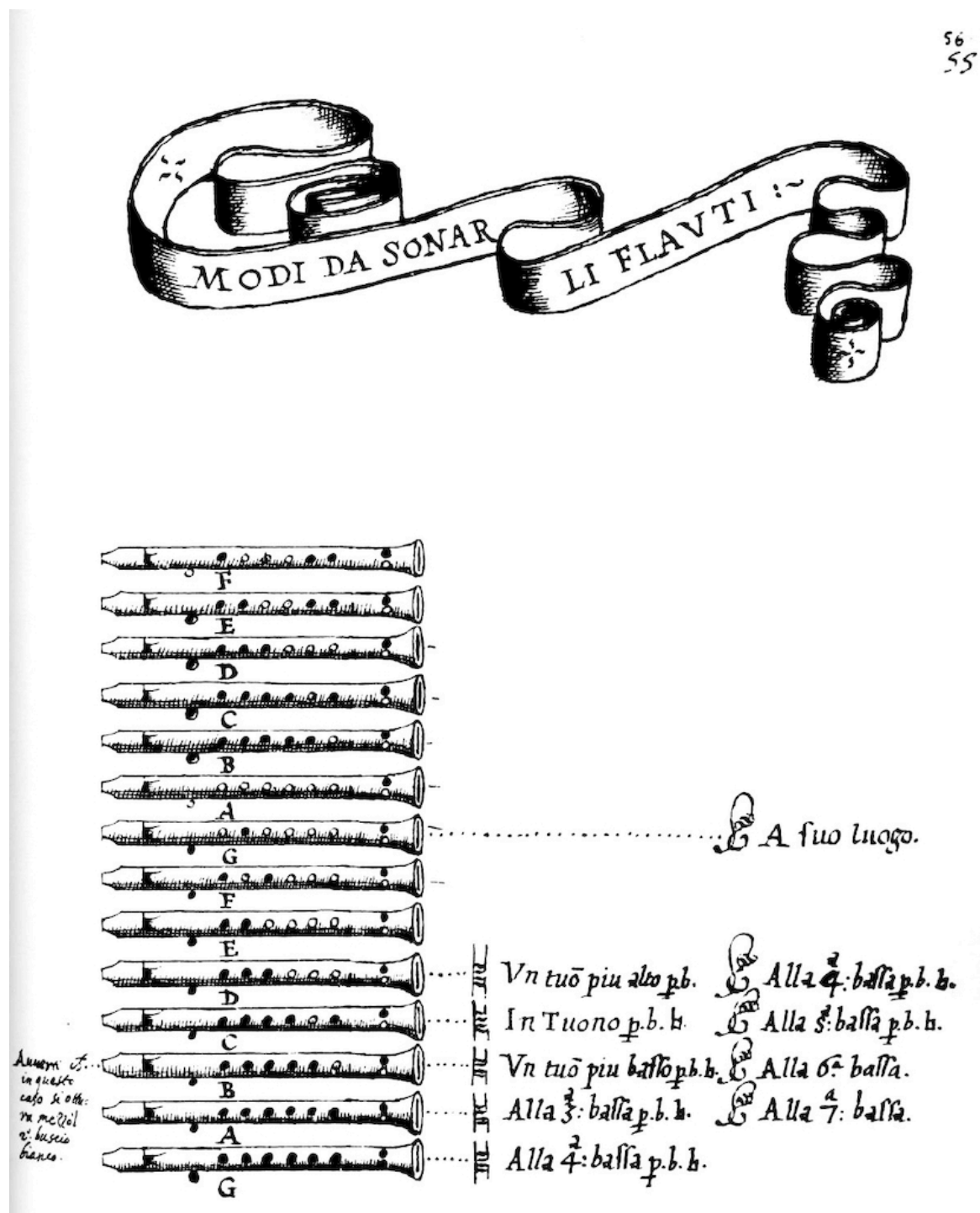


Imagem 103. Tabela de dedilhações em *Il Dolcimelo* (Virgiliano [[ca. 1590]]: 55)

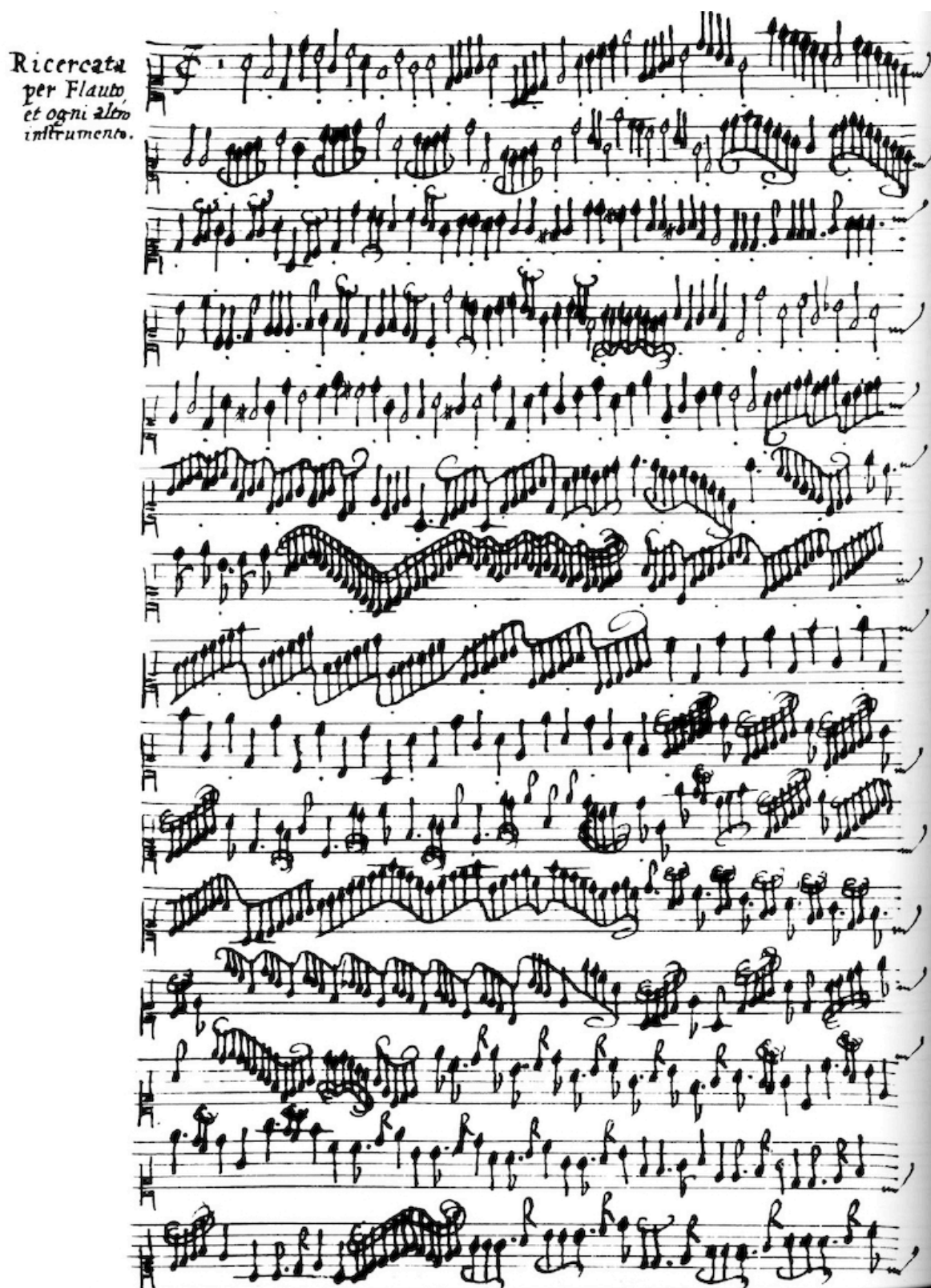


Imagem 104. Primeira página de *Ricerca per flauto* em *Il Dolcimelo* (VIRGILIANO [[ca. 1590]]: fol 26v). Note-se no 11º sistema uma passagem com notas fora do âmbito fixado na tabela de dedilhações.

O ponto 2 é impossível de cumprir recorrendo a um único conjunto original. São vários os sets originais que nos permitem combinações Fcg e Fcgd' mas nenhum permite simultaneamente Fcg e Fcfc'. A solução mais óbvia seria utilizar um set para as combinações Fcg e Fcgd' e outro para Fcfc', por exemplo von Schattenbach e Kynsecker, no entanto tal causaria problemas de fluência no encadeamento de obras entre combinações, pela necessidade de se mudar de instrumentos e pelo salto de diapasão que causariam (separados por meio tom nos originais). Para além disso, os instrumentos Kinsecker não são copiados por nenhum artesão actualmente, apenas por duas marcas que as produzem em série e as destinam a um mercado não profissional; estas cópias estão longe de apresentar níveis de desempenho semelhantes às flautas de construção artesanal.

Duas soluções permitiriam ultrapassar esta dificuldade: realizar tamanhos adicionais para um set deduzindo as suas dimensões a partir de tamanhos próximos (uma solução frequentemente adoptada pelos construtores para realizar dimensões perdidas ou transportar os instrumentos para outros diapasões) ou misturar sets separados por um tom.

Em relação ao ponto 3, apenas o set HIES/HIERS permite a realização de três registos diferentes para Fcg. Tal como em 2, esta limitação poderia ser ultrapassada através da combinação de sets diferentes ou da realização de tamanhos adicionais.

Considerando-se estes três pontos, verificando os instrumentos disponibilizados pelos construtores modernos e, evidentemente, procurando uma afinidade com a postura de cada construtor em relação à construção de cópias, elegeu-se o set HIES/HIERS como a base de toda a parte prática. Para colmatar as lacunas referidas no ponto 2, o set HIERS foi complementado com cópias dos instrumentos !! residentes no mesmo museu. A decisão pareceu-nos extremamente coerente pois não só os originais destes instrumentos estão separados por um tom como é possível que sejam originários do mesmo contexto musical ainda no século XVI.

É de notar que algumas das colecções de instrumentos actuais, nomeadamente as de Vienna e Verona, possuem instrumentos sets separados por exactamente um tom, o que permite a realização de combinações. Como nota Adrian Brown nas notas escritas para o booklet do CD deste trabalho, "Se tal era o pretendido pelo coleccionador original ou não, é algo que não poderemos nunca responder satisfatoriamente. No entanto, a presença destes

semelhantes/dissemelhantes *consorts* em museus que se encontram isolados geograficamente, e onde as próprias colecções remontam ao século XVII, pode argumentar a favor desta prática.”⁹⁰

Os instrumentos utilizados foram construídos por Adrian Brown, que alia a uma qualidade de construção superlativa uma minuciosa pesquisa sobre os instrumentos no renascimento (como por esta altura já é evidente para o leitor pela quantidade de vezes que é citado neste trabalho) e uma enorme preocupação em respeitar as medições originais.

O diapasão A+3 foi tido como ponto de referência, apenas para que os tamanhos dos set HIES/HIERS fossem mais consistentes com o set de Praetorius (também poderíamos usar A+1 como referência). O conjunto à disposição foi constituído por:

- 1 Grande Baixo em Eb (HIERS)
- 2 Baixos em bb (HIERS)
- 1 Basset em eb, com extensão (!!)
- 3 Bassets em f (HIERS)
- 3 Tenores em bb' (!!)
- 3 Tenores em c' (HIES)
- 2 Altos em f' (!!)
- 3 altos em g' (HIES)
- 1 soprano em c" (!! , tamanho deduzido)

Como se pode ver nesta lista, alguns tamanhos foram repetidos mais vezes do que o que seria necessário. Tal aconteceu por dois motivos: 1. Ao distribuir tamanhos repetidos por diferentes instrumentistas, aumentam as possibilidades de encadeamento ininterrupto de obras; 2. Tendo a parte final da prática deste projecto sido desenvolvida em 17 intensos dias de ensaios, concertos e gravações, foi considerado antecipadamente o enorme desgaste que alguns

⁹⁰ “Whether this effect was envisaged by the original collectors or not is something we shall never be able to satisfactorily answer. However, the presence of these like/unlike consorts in museums that are geographically isolated, and where the collections themselves date as far back as the 17th century, might argue for the practice.” (Texto completo no anexo)

instrumentos iriam sofrer, especialmente os tamanhos intermédios que serão naturalmente muito mais utilizados (pois participam em quase todas as combinações).

5.3 o modelo: vox humana e vox instrumentalis

5.3.1 a voz humana

É um lugar comum da tratadística renascentista considerar que a voz humana é o modelo a seguir por qualquer instrumento. Esta premissa está tão enraizada no cerne da concepção musical que a própria terminologia o reflecte: o termo *voce* aparece frequentemente na tratadística instrumental e muitas vezes com significados tão diferentes como “voz”, “nota”, “parte polifónica” ou mesmo buraco (no caso de um instrumento de sopro) ou “corda” ou “traste” (no caso de um instrumento de corda).

Efectivamente, poderíamos mesmo dizer que toda a música do século XVI é música vocal. Até a música de dança e a de carácter especulativo (como os *Ricercars*, *Fantasias*, *Tentos*, etc.) encontram-se fortemente impregnadas do modelo vocal. As suas premissas gramaticais (como os âmbitos das melodias, a relação entre as partes polifónicas, o comportamento frásico) são as mesmas que caracterizam o reportório vocal.

Não admira por isso que logo em 1535 o primeiro tratado de flauta impresso que nos é conhecido abra o I capítulo com a seguinte declaração:

DechiARATION del suo termine. **Cap.i.**

Voi hauete a sapere cõe tu tti li instrumenti muficali sono rispetto & cõparatione ala uoce humana m`cho degni p tanto noi li afforzeremo da q̃lla iparare & imitarla: onde tu potresti dire cõe fara possibile conu ciosia cosa che essa proferisce ogni parlare dil che nõ credo che diro flauto mai sia simile ad essa humana uoce & lo te rispondo che cõfi come il degno & p̃fetto dipintor imita ogni cosa creata ala natura con la uariation di colori cõfi con tale instrumento di fiato & corde potrai imitare el proferire che fa la humana uoce: & che il fia la uerita il dipintor imita li effetti dela natura cõ li uarii colori & q̃sto pche la produfe uarii colori il simile la uoce humana anchora essa uaria con la tuba sua con piu e manco audacia & cõ uarii p̃feriri: & si il dipintore imita li effetti de natura cõ uarii colori lo instrumẽto imitera il proferir della humana uoce cõ la proportion del fiato & offuscation della lingua con lo agiuto de deri & di q̃sto ne o fatto esperiẽtia & audito da altri sonatori farli intẽdere cõ il suo sonar le pole di essa cosa che si poteua bẽ dire a q̃llo instrũto nõ m`carli altro che la forma dil corpo humano si cõe si dice ala pintura bẽ fatta nõ m`carli solũ il fiato: si che haueti a essere certi del suo termine p̃ d̃ice rason de poter imitar il plar.

Imagem 105. Cap. I de *Opera Intitulata Fontegara* (GANASSI 1535: [p.2-3])

Capítulo I

Declaração do seu objectivo

Vós tereis a saber que todos os instrumentos musicais são em respeito e comparação com a voz humana insuficientemente dignos, por isso faremos um esforço por tentar aprender a partir dela e imitá-la; e dirás tu “como será possível tal coisa em consciência, já que essa profere todas as falas e não creio que a dita flauta alguma vez possa ser semelhante á voz humana”; ao que eu respondo que tal como o digno e perfeito pintor imita todas as coisas criadas pela natureza com variações de cores, assim com tais instrumentos de sopro e cordas poderás imitar e proferir o que faz a voz humana, com a proporção do sopro e a ofuscação da língua, e com a acção dos dedos; e disto fiz eu experiência e ouvi outros executantes que ao tocarem fazem compreender palavras, de tal forma que se poderia bem dizer que àquele instrumento apenas faltava a forma do corpo humano, assim como se diz das pinturas bem feitas apenas lhes faltar a respiração: de modo que deveis ter bem presente que o seu objectivo [ao tocar um instrumento], pelas explicadas razões, é a de imitar o falar. (GANASSI 1535: [p.2-3])

Que este seja o primeiro capítulo de *Opera Intitulata Fontegara* é tão relevante como a informação nele contida. Em primeiro lugar ficamos a saber que todos os instrumentos são inferiores à voz humana e que por essa razão devem imitá-la; em segundo que tal imitação deve ser realizada recorrendo a variações no sopro, articulação e movimento dos dedos; em terceiro que a incapacidade de proferir palavras é a principal razão de inferioridade mas também a motivação para o que objectivo de executar um instrumento seja o de imitar a fala.

É curioso que a palavra “canto” ou “cantor” não seja referida neste ponto. Se atentarmos bem, Ganassi não nos diz aqui que o modelo é o cantor e que devemos procurar imitar a forma como ele canta; os termos utilizados por ele são “voz humana” e “fala” o que nos remete muito mais, de momento, para a área da narração que do canto.

A comparação com a voz humana e a fala vai determinar a forma como muitos elementos são expostos ao longo do tratado.

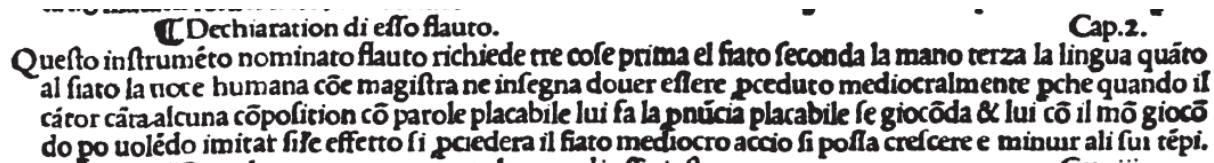


Imagem 106. Cap. II de *Opera Intitulata Fontegara* (GANASSI 1535: [p.3])

Capítulo 2

Declaração sobre tal flauta

Este instrumento denominado flauta requer três coisas: primeiro o sopro, segunda a mão, terceira a língua. Quanto ao sopro, a voz humana como mestre ensina como proceder: medianamente porque quando o cantor canta uma composição com palavras suaves faz pronuncia suave, se alegres ele procede de modo alegre. Assim, querendo imitar esses efeitos se deve proceder com um sopro médio de modo a que se possa crescer e diminuir com os tempos. (GANASSI 1535: [p.3])

Um detalhe agora é acrescentado em relação ao dito anteriormente: no que respeita à flutuação do sopro, este deve seguir a natureza da palavra cantada, tal como procede o cantor (e aqui encontramos a primeira menção ao canto) perante palavras de natureza diversa. Não podemos deixar de colocar a hipótese de Ganassi não se referir aqui a palavras de natureza literária mas a sílabas de solmização, numa possível referência à diferenciação entre sílabas *natruales*, *bmolles* e *duales* que referimos em 3.4.2.

A menção ao modelo vocal é abandonada nas páginas seguintes, onde se explica como tocar todas as notas, como articular e como realizar diminuições sobre intervalos. Mas eis que, depois de 133 páginas de fórmulas de diminuição destinadas a familiarizar o leitor tanto com o instrumento como com a prática de variação, surge o Capítulo 23:

Regola & ordine del sonare artificioso. Capitolo. 23.
 In questo seguente capitolo si dara uia di alcune particole necessarie al nostro sonare artificioso come
 narzi ti promesse nel capitolo primo quale chiarisse il suo termine & prima intenderai che uolendo
 tu imitare la ragione bisogna sia imitatrice alo suficiente & perito cantore e di bisogno procedere uno so
 nar composto di tre specie la prima e specie di imitatione la seconda di prontezza & la terza di galante
 ria & sapi che queste tre specie sono uniti insieme cioe che mai una senza l'altra non si deba esercitare
 la prima de le tre antedette la principale e la imitatione: & tale quale fara causata la imitatione simil fa
 ranno la prontezza e galanteria per tanto ti daro notizia quanto sia questa imitatione & doue sia der
 uata & modo di esercitarla & el simile dela prontezza e galanteria come seguendo intenderai.

Imagem 107. Cap. XXIII de *Opera Intitulata Fontegara* (GANASSI 1535: [p.157-158])

Capítulo 23

Regra e ordem de tocar com artifício

Neste seguinte capítulo se dará alguns particulares necessários ao nosso tocar com artifício, como te prometi no capítulo primeiro o qual esclarece o seu fim. E em primeiro lugar compreenderás que, querendo tu imitar o discurso, é necessário que imites o suficiente e perito cantor e, conseqüentemente, procedas com um tocar composto de três qualidades: a primeira é a qualidade de imitação, a segunda de prontidão e a terceira de galanteria. E sabe que estas três qualidades estão unidas, isto é, que nunca uma sem outra se deve exercitar. A primeira e principal das três referidas é a imitação; e do mesmo modo que será causada a imitação, serão a prontidão e galanteria. Por isso, explicarei o que é esta imitação, de onde é derivada e como a exercitar; e de forma semelhante procederei em relação à prontidão e galanteria como de seguida verás. (GANASSI 1535: [p.157-158])

É muito importante sublinharmos que Ganassi não abandonou o modelo vocal na quase centena e meia de páginas que precede este capítulo. A redacção deste capítulo torna claro que se espera que o leitor tenha elaborado todo um percurso de construção de intimidade com o seu instrumento na esperança de chegar ao momento prometido no primeiro capítulo, onde se explicará como se pode imitar a voz humana enquanto instrumento que narra e canta.

¶ Declaration dela imitatione e prontezza e galanteria. Capitulo.24.
¶ Sapi che la imitatione deriua da lartificio la prontezza dal fiato & la galanteria dal tremolo de diti la imitatione adunque debbe imitare la uoce humana cioe che essa ale uolte cresce & mancha; per imitare la natura de le parolle come e dichiarato nel capitulo secondo quale te insegna el modo di procedere con il fiato colí la imitatione che quando tu farai in una uoce medesima con lartificio. Varii li effetti effetti dico suauí & uiuaci si come fa la uoce humana: ma e dibisogno anchora come disopra e stato ditto che tale imitatione debbe essere acompagnata dala prontezza & galanteria perche la prontezza deriua dal fiato per tanto se la imitatione sera suaue ouer placabile o uiuace el simile fara la prontezza & galanteria difficile farebe dimostrare gli uarii effetti dela prontezza como fa la imitatione se non con il parlare: perche la prontezza non potra dimostrare li sui uarii effetti come suaue e uiuaci simili ala imitatione saluo per la esperientia: come se tu uolesti procedere con uno fiato di prontezza estrema e necessario prima procedere con fiato quietissimo & dapoí con uno fiato superbissimo con ilqual modo cognoscerai lo effetto dela estrema prontezza: & uolendola alquanto temperare procederai con uno fiato mediocre & dapoí augumetarai tal fiato piu e macho secòdo le occasiõe fiche p tale esperiẽtia farai chiaro de ogni uario effetto necessario ala prontezza; altri mẽti non si porrebe dimostrare ditti effetti. Ma molto e dibisogno anchora che tu sia gouernato da una discriptione bona. La galanteria dimostra piu facilmente li suoi effetti: perche non solamente lei dimostra con il parlare: ma anchora con la regola figuratiua come fa la imitatione: & primamente questa spetie di galanteria deriua e nasce dal tremulo del dito in su la uoce di esso flauto. Per tanto el si ritroua alcune uoce che tremolando le uariano una terza & piu e mancho; & alcune alutrc ariano uno tuono alcune uno semitono & alcune altre piu de tono e macho de tono come diesis & mancho de diesis: lequale parte lorechia nõ fara capace giudicare uero e che uno istrumento di corde o duna corda sola lo dimostra per la diuisione fatta del compasso &c: Adunque la galanteria uiuace & augmentata fara quella che fara il uariare duna terza o piu o mancho: & la mediocre opera la quantita duno tuono e mancho; la suaue ouer placabile fara quella che uariara uno semitono & piu e mancho parte dun semitono: per elqual ordine & uia farai di ogni intelligentia pertinente alla imitatione prontezza & galanteria come seguendo arai cognitione di tal modo di per regola figurata. Capitulo. 25
¶ Dimostrazione della regola figurata.

Imagem 108. Cap. XXIV de *Opera Intitulata Fontegara* (GANASSI 1535: [p.158-159])

Capítulo 24

Declaração da imitação e prontidão e galanteria.

Sabe que a imitação deriva do artifício, a prontidão do sopro e a galanteria do tremolo dos dedos. A imitação deve portanto imitar a voz humana, isto é, que como essa por vezes cresça e diminua, afim de imitar a natureza das palavras como declarado no capítulo segundo, o qual te ensina o modo de proceder com o sopro; assim é a imitação que tu farás na mesma nota com artifício. Vários são os efeitos, suaves e vivos como faz a voz humana. Mas é necessário ainda, como foi já dito, que tal imitação seja acompanhada da prontidão e galanteria, porque a prontidão deriva do sopro e portanto se a imitação será suave ou indulgente, ou vivaz ou semelhante, assim será a prontidão e galanteria. Seria difícil demonstrar os vários efeitos da prontidão, como faz a imitação, se não com o falar, porque a prontidão não poderá demonstrar os seus vários efeitos como suave e vivaz, semelhantes à imitação, salvo pela experiência: tal como se tu

quisesses proceder como um sopro de prontidão extrema é necessário que primeiro procedas com um sopro calmissimo e depois com um sopro soberbo, de tal modo conhecerás o efeito da extrema prontidão. Querendo-a temperar moderadamente, procederás com um sopro médio e depois aumentarás esse sopro mais e menos segundo as ocasiões; através de tal experiência estarás esclarecido dos vários efeitos necessários à prontidão, de outro modo não poderíamos demonstrar os seus efeitos. Mas é muito necessário que tu sejas ainda governado por um bom gosto.

A galanteria e os seus efeitos demonstram-se mais facilmente, pois a forma como realiza a imitação não se demonstra apenas com o falar mas também com regra figurativa [i.e. com diagramas]. E em primeiro lugar deve dizer-se que esta qualidade de galanteria deriva e nasce do tremolo do dedo sobre o buraco da flauta. Portanto, encontram-se alguns buracos nos quais o tremolo varia aproximadamente uma terceira, noutros varia um tom e outros um semitom, e ainda outros mais ou menos de um tom como mais ou menos um coma e cuja proporção o ouvido não será capaz de julgar e que um instrumento de corda ou de uma corda apenas [i.e. um monocórdio] apenas o demonstra por divisões aritméticas. Desse modo a galanteria vivaz e aumentada será aquela que fará variar de uma terceira mais ou menos; a média opera na quantidade de um tom ou aproximadamente; a suave ou indulgente será aquela que variará de meio tom ou aproximadamente ou de parte de um semitom. Através desta ordem e lógica terás toda a informação e pertinência para a imitação, prontidão e galanteria, como de seguida verás na regra figurativa. (GANASSI 1535: [p.158-159])

Apesar da natureza labiríntica da sua sintaxe, Ganassi é bastante claro com a informação dada. *Imitação* é um recurso sofisticado que contém dois elementos, intimamente ligados: a *Prontidão* e a *Galanteria*. A *Prontidão* é a capacidade de ajustar rapidamente o sopro de forma a imitar a forma como a voz humana se altera de acordo com a natureza da palavra. O leitor mais atento terá notado que há uma diferença muito importante entre a *Prontidão* e a qualidade do sopro referido no capítulo 2, apesar dos termos serem os mesmos. Nesse momento, a ênfase estava na qualidade da nota, agora a ênfase está na mudança de qualidade, que pode ser extrema ou temperada.

A *Galanteria* é um efeito (podemos talvez dizer um ornamento) que consiste num tremolo sobre um buraco escolhido de forma a provocar um trilo de dimensão variável (desde

uma terceira até uma quantidade praticamente indistinguível pelo ouvido), sempre de acordo com a qualidade média, suave ou vivaz da nota.

A *Regola Figurata* que se segue mostra, como seria de esperar, duas opções para *Galanterie* em cada nota, uma *Suave*, marcada com um S e outra *Vivace*, marcada com um V. Mas a análise desta tabela reserva uma enorme surpresa. É que todas as notas *Suavi* são construídas sobre dedilhações diferentes das *Vivaci*, que por sua vez correspondem às dadas no início do tratado. Ou seja, a *Galanteria* não se limita ao facto de escolher um tamanho de trilo, é também a adequação de uma dedilhação à emissão sonora.

É óbvio agora que seja é tão difícil para Ganassi explicar a *Imitação*. Trata-se de recurso expressivo que coordena vários elementos mecânicos subjugados a um afecto. Não se trata simplesmente de um recurso dinâmico ou ornamental, trata-se de uma forte interligação de elementos que incluem dinâmica (como qualidade e desenvolvimento), timbre e efeito. Ganassi diz claramente na última página que existe um limite ao quanto a *Regola Figurata* pode mostrar, especialmente na questão dos meios buracos, e que é com a prática e seguindo o resultado sonoro que se aprenderá a dominar *Imitação*, *Prontidão* e *Galanteria*, conselho esse que tentamos seguir fielmente.

Tal como inicia, o tratado termina precisamente recordando que é a voz humana que deve modelar a execução flautística.

CNela figura disopra mostrata aparano al cuni busi ouero uoce meze aperte ouero serate. Di questo fa-
pi che sperial regola non ti posso mostrare perche alcune di queste meze uoce faranno essercitate piu
e manco di essa mita secondo lorechio ti consonera; & con la antedita discriptione compraticaduo e-
derai: ma ben tu forsi ame potresti dire come e i che modo cognoscero io il tempo & la ragione di me-
tere in opera queste tale parte cioe de imitatione & prontezza e galanteria cioe uoce uiuace & suaue fa-
pi che il maestro tuo fara el suficiente & perito cantore come tu fai il quale quando a lui e anteposto
canto alcuno prima consider a sanamente la natura delle parole di essa compositione cioe se ditte pa-
role sono di natura alegra lui con il suo modo & uoce alegra ouer uiuace & se sono lamenteuole & pla-
cibile & allora lui tal pronontia rimoue in suaue & lamenteuole modo si che procederai se le parole sarà
no suaue & lamenteuole con il tuo sonare anchora lamenteuole se alegre con il sonar alegro & uiuace
& di qua nascera secondo che per il passato intendesti lo imitare della uoce humana io non penso piu
in longo procedere perche hauendo io sempre proceduto con il mezo dela breuita io te offerisco que-
sta poca mia fatica laquale come spero prego lo onipotente Idio ti sia con beniuolettia tua & amore
benignamente accettata; & se in lei fara alcuno errore habbimi per tua gratia escusato considerando
quanto io uolen tieri p te mi sono nō poco afaticato dilche benigno & humanissimo lettore non me
incolpare se a te nō hauefle satisfatto in colpa li mio poco sapere & solo accetta il mio bē uolere uale

Imagem 109. Declaração final de *Opera Intitulata Fontegara* (GANASSI 1535: [p.161])

(...) sabe que o teu mestre será o suficiente e perito cantor; deverás fazer como ele quando lhe apresentam uma canção: em primeiro considerar exaustivamente a natureza das palavras dessa composição, isto é, se as ditas palavras são de natureza alegre, então ele cantará com voz alegre ou vivaz e se são lamentosas e indulgentes então ele as pronunciará de modo suave e lamentoso; assim deve ser o teu tocar, suave e lamentoso nas palavras suaves e lamentosas, alegre e vivaz quando alegre. Disto nascerá o que anteriormente te foi explicado como a imitação da voz humana (...)(GANASSI 1535: [p.161])

A construção de um modelo vocal segundo os ensinamentos Ganassi é bastante directa e a dificuldade da sua aplicação deriva apenas da dificuldade inerente à construção de um domínio instrumental que permita colocar em prática as noções de *Prontezza* e *Galanteria*.

Ganassi não o diz, apesar de alertar para a necessidade de se ser guiado pela *discretione bona*, mas um dos problemas bastante significativos na utilização de recursos dinâmicos numa flauta é a flutuação de afinação que daí deriva. Para que se consiga manter a afinação dentro de um sistema pré-determinado (afinação justa, no caso de um *consort*) é necessário uma grande trabalho de coordenação entre os dedos e a emissão sonora, trabalho esse implícito na prática diligente que presumivelmente acompanha o estudo do tratado.

Da leitura de *Opera Intitulata Fontegara* resulta muito claro que não existe distinção entre reportório vocal e o instrumental, ou melhor, que o reportório instrumental é o reportório vocal. Interpretar segundo Ganassi é, numa redução ao absurdo, realizar diminuições e imitar a voz humana; imitar a voz humana é considerar a natureza do texto literário e encontrar para cada palavra o afecto mais adequado.

O modelo vocal é tão óbvio e fundamental que Ganassi nem sequer explica o que fazer no caso do reportório instrumental *per se*, ou seja, quando não existe qualquer texto literário. É certo que se pode argumentar que a explosão do reportório instrumental impresso dá-se um pouco mais tarde, por volta de 1540, mas são muitos os exemplos que nos mostram haver já em 1535 uma relevância crescente de géneros instrumentais em direcção a uma paridade de importância que será assumida no início do século XVII (EDWARDS 2009). Que Ganassi não diga uma palavra sobre o assunto não significará certamente que ignore ou despreze esse reportório, apenas que os mesmos princípios interpretativos se aplicariam.

Não deixa de ser curioso notar que em diversos pontos do tratado Ganassi distingue sempre três qualidades para se referir a vários elementos. No Capítulo 2 inferem-se três qualidades do sopro, “mediocre”, “placabile” e “giocondo”. No Capítulo 3 referem-se três tamanhos de instrumento, Basso, Tenore e Soprano. No Capítulo 4, três tessituras, “grave”, “acuta” e “sopra acuta”, que correspondem também a três pronúncias do sopro, “grave”, “acuto” e “acutissimo”. No Capítulo 5 três modos de articulação, o primeiro “crudo” e “aspro”, o segundo “mediocre” e o terceiro “piacevole” e “plano”. Nos capítulos finais temos então a utilização dos termos “placabile” e “suave”, “vivace” e “allegro”, e “mediocre”, que nos ocuparam nos parágrafos anteriores. Este aspecto deixa de ser uma simples curiosidade quando recordamos que este raciocínio está intimamente ligado a aspectos da teoria melódica referidos no nosso segundo capítulo. O *Gammaut* encontra-se dividido em três ordens, grave, aguda e sobre-aguda, sobre as quais se formam as três claves, de F faut, C solfaut e G solreut. Os hexacordes e as sílabas de solmização são também três, *naturales*, *molles* e *duralles*.

Ou seja, do mesmo modo que não há separação entre música vocal e instrumental, também não há em *Opera Intitulata Fontegara* uma verdadeira separação entre teoria e prática. A utilização dos mesmos raciocínios e até dos mesmos termos demonstra que os elementos teóricos estão integrados nas questões práticas, desde as composições organológicas até aos detalhes da mecânica instrumental. A relação entre estes dois aspectos é muito mais que uma coincidência, é um reflexo do entendimento pré-barroco da Música enquanto fenómeno holístico.

De alguma forma, esta conclusão contradiz a organização deste trabalho, que assenta num estudo teórico que depois se encontra expressa em som através da prática interpretativa. Dissemos no início que uma das dificuldades do nosso percurso é que, comparado com o Barroco, há muito pouca informação sobre a prática interpretativa da música do Renascimento. Agora temos de acrescentar a essa declaração: A razão pela qual existe tão pouca informação sobre as práticas interpretativas do renascimento é porque a teoria é a prática interpretativa⁹¹.

⁹¹ O leitor decepcionado pelo *non sequitur* desta ideia irá encontrá-la aprofundada na CONCLUSÃO desta tese.

5.3.2 o órgão

Se a voz humana se tornou no modelo que determinou a atitude de cada flautista perante a sua parte polifónica, o órgão foi paralelamente a inspiração para a escolha dos diferentes registos ao longo do programa.

A utilização deste instrumento como modelo instrumental prendeu-se essencialmente com três razões: 1. A relação com a música do ms. Braga 964; 2. A semelhança organológica com o *consort* de flautas (pelo menos no registo de flautado); 3. A já citada declaração de Marin Mersenne que compara as combinações de flautas aos registos de órgão.

Evidentemente que, comparativamente a um órgão, um *consort* de flautas tem várias limitações. A mais óbvia é a inexistência de uma variedade tímbrica proporcionada pelos diferentes registos, outra o âmbito reduzido (mesmo quando considerando um grande conjunto de flautas como o que usámos) e outro ainda o facto de ser exigido um flautista/flauta por cada parte polifónica.

No entanto, o nosso objectivo nunca foi o de imitar órgão, mas simplesmente evocar esse instrumento na interpretação do reportório. As “limitações” do *consort* não foram entendidas como barreiras mas apenas como fronteiras ou contexto. Na realidade, poderíamos também dizer que, em relação a um órgão, um *consort* tem várias vantagens. O facto de cada flautista dedicar-se apenas a uma linha polifónica permite construir um nível de intimidade melódica diferente do organista que se preocupa com várias simultaneamente; para além disso, a flauta permite flutuações dinâmicas e nuances de ataque inexistentes num órgão e que aproxima o *consort* do paradigma vocal.

Na nossa abordagem organística do *consort*, foram dois os aspectos que se tentaram evocar.

O primeiro diz respeito à combinação de flautas escolhida para cada obra. A quantidade e variedade de tamanhos à disposição permitiu que, dentro dos protocolos de execução polifónica descritos no capítulo III *Claves*, existisse para cada obra pelo menos duas opções de registo, normalmente três, separadas por quintas. Para usar a terminologia própria dos registos organísticos, à opção que utiliza as flautas mais graves chamámos 8” (o *Grand Jeu* de Mersenne) pois toca as notas na oitava “real”; à opção que utiliza as flautas mais agudas chamámos 4” (o *Petit Jeu* de Mersenne) pois toca as notas uma oitava acima da “real” (na realidade toca uma nona acima do registo de 8” como já foi explicado); à opção que utiliza os tamanhos intermédios

decidimos chamar 6" ou *Moyen Jeu* por se encontrar uma quinta acima do *Grand Jeu* e uma quinta abaixo do *Petit Jeu*.

O segundo aspecto diz respeito à utilização de efeitos particulares que evoquem determinadas idiossincrasias do órgão, nomeadamente a utilização simultânea dos registos de 8" e 4" (o que obriga ao emprego de 8 flautistas e à transposição de um dos *consorts*) e o tratamento diferenciado de uma linha em particular (através da sua dobragem à oitava ou ao uníssono).

No total, foram 10 as combinações utilizadas. As 8 primeiras são registos simples, com uma flauta em cada parte polifónica.

- Fcg usando os instrumentos HIES/HIERS em Eb, bb e f (8")
- Fcg usando os instrumentos HIES/HIERS em bb, f e c' (6")
- Fcg usando os instrumentos HIES/HIERS em f, c' e g' (4")
- Fcgd' usando os instrumentos HIES/HIERS em Eb, bb, f e c' (8")
- Fcgd' usando os instrumentos HIES/HIERS em bb, f, c' e g' (6")
- Fcfc' usando os instrumentos HIES/HIERS em Eb, bb e os instrumentos !! em eb e bb' (8")
- Fcfc' usando os instrumentos HIES/HIERS em bb, f e os !! em bb' e f (6")
- Fcfc' usando os instrumentos HIES/HIERS em f e c' e os !! em f' e c" (4")

Notemos que o conjunto de instrumentos à nossa disposição permitiria ainda duas combinações Fcg utilizando apenas os instrumentos !!. No entanto optou-se por não o fazer por serem repetições de combinações já existentes (na realidade iriam soar um tom abaixo). Essencialmente, os instrumentos !! foram utilizados para complementar o set HIES/HIERS nas combinações Fcfc'.

Os dois sets permitiram a combinação dos registos Fcg e Fcfc' em 8"+4", procurando explorar assim uma cor organística sugerida por Mersenne quando diz que "elas podem ser todas utilizadas em conjunto, como fazem os grandes e pequenos jogos dos Órgãos." (MERSENNE, 1636: vol II 238, ver pag. 93). Para tal é necessário que se recorra a uma transposição, não mencionada por Mersenne, já que os registos de 4" e 8" estão sempre separados por uma nona e

não por uma oitava. Assim, as opções são transpor o registo 4" um tom abaixo ou o registo 8" um tom acima.

Sem excepção, optou-se por transpor sempre o *consort* a 8" um tom acima. A escolha foi derivada de um processo de experimentação foram duas as razões principais: 1. Na maior parte dos casos esta opção comporta menos problemas de âmbito; 2. O equilíbrio tímbrico entre os dois registos permite uma melhor fusão e criar a ilusão de se tratar de um instrumento apenas. Uma terceira razão, não muito relevante mas não desprezável, é que a transposição um tom abaixo do *consort* a 4" resulta frequentemente em dedilhações com muitas forquilhas pouco propícias a passagens mais ágeis. Em situações nas quais se tem de aliar fusão tímbrica, perfeição na afinação e flexibilidade agógica em passagens rápidas, esse detalhe torna-se precioso.

O nosso arsenal tímbrico ficou completo com a adição de uma voz de soprano ao *consort*. A sua função foi por um lado a de permitir uma cor tímbrica muito especial que evoca o registo de *vox humana* dos órgãos, por outro a de tornar presente o modelo vocal que influencia toda o discurso interpretativo.

A utilização de uma voz humana em reportório instrumental levanta uma importante questão – que cantar? Quatro soluções seriam possíveis: 1. Utilizar um texto associado à composição musical; 2. Colocar um texto *contrafactum*; 3. Utilizar uma sílaba única numa imitação de um efeito instrumental; 4. Cantar sílabas de solmização.

A nossa opção recaiu na escolha do texto associado à composição no caso da obras *Sobre Pange Lingua* e *Sobre Seculorum*. No primeiro caso é o próprio Manuel Rodrigues Coelho a sugerir a prática, através da colocação das palavras do primeiro verso desse hino de S. Tomás de Aquino sob a linha do *cantus* (que não é mais do que o cantochão) em *Flores de Música*; no segundo caso a inserção do motivo *Seculorum Amen* na linha do *cantus* é da nossa responsabilidade. Para que o modelo vocal irrompesse no nosso programa de forma evidente e para melhor ilustrar a natureza da composição, decidiu-se que o *Pange Lingua* seria precedido da entoação do primeiro verso em cantochão. Assim, o *Pange Lingua* polifónico é cantado com o segundo verso do hino.

Nas restantes obras, optou-se por usar sílabas de solmização. Colocar um texto *contrafactum* seria uma opção talvez mais lógica do ponto de vista vocal mas o nosso objectivo não é vocalizar o reportório, apenas conferir-lhe vocalidade. A voz é aqui utilizada como um

instrumento que tem de lidar com as mesmas dificuldades de um flautista confrontado com a ausência de um texto literário. A inversão de papéis é completamente assumida em *Quartus Tonus* na qual, usando as tensões melódicas dos seis pontos do hexacorde e a mutação como mecanismo de articulação, se procura instalar um percurso narrativo abstracto.



Imagem 110. *Pange Lingua sobre o cantochão em tiple de breves* em Flores de Música (RODRIGUES COELHO 1620: fol 149v)

Nos quadros seguintes poderemos ver a registação utilizada para cada obra, assim como observações sobre cada solução em particular. Aconselhando que a leitura desta tabela seja acompanhada pela audição do registo discográfico, gostaríamos de sublinhar que a nossa abordagem não se limitou a encontrar a combinação flautística adequada para cada obra. Tentámos também encontrar efeitos que pudessem melhor ilustrar o afecto de cada obra ou momento, inspirados pelos modelos vocal e instrumental, conforme explicaremos de seguida.

Deve ainda ser notado que algumas das peças não são realizadas com as combinações que poderiam ser logicamente deduzidas conforme a explicação do capítulo III CLAVES E TRANSPOSIÇÕES. A razão é simples. Ainda que as presentes obras se encontrem dentro de uma linguagem e estética renascentista, o facto de cronologicamente serem bastante tardias e claramente relacionadas com um instrumento de tecla justifica que o âmbito das melodias se encontre muitas vezes para além do âmbito do pentagrama, especialmente nas vozes do soprano e do baixo. A inconstância dos sistemas de claves é facilmente observada no ms. Braga 964, tal

como frequentes mudanças de clave a meio de uma peça, muitas vezes dispensáveis. Os sistemas de claves usados em Braga 964 são efectivamente os mesmos de há um século atrás mas o seu emprego é provavelmente mais determinado por razões de tradição que para acomodação dos âmbitos.

1º Tom

OBRA	COMBINAÇÃO /REGISTO	OBS
[1] <i>1º Tom em Conçonancia</i> (Anónimo)	Fccg 8" + 4"	4" na tonalidade original 8" um tom acima
[2] [Verso de 1º Tom por Dlasolre] (Anónimo)	Fccg 8"	
[3] [Chírio de 1º Tom em Fuga] (Anónimo)	Fcgd' 6"	De acordo com a combinação de claves, esta peça deveria ser realizada em Fccg. No entanto, optou-se por Fcgd' devido ao âmbito da linha do soprano.
[4] <i>Sobre Ave Maris Stella 1ª</i> (Manuel Rodrigues Coelho)	Fccg 4"	
[5] <i>Obra. de 1º. Tono. Registro de mano ysquierda</i> (Pedro de San Lorenzo)	F(f)ggd' 6"	A combinação invulgar desta obra deve-se ao facto de ser para registo de mão esquerdo. Na nossa realização a mão esquerda do órgão é feita com duas flautas separadas por uma oitava (um <i>Baixo</i> HIES e um <i>Tenor</i> !!) e a mão direita por dois <i>Tenores</i> e um <i>Alto</i> .

2º Tom

OBRA	COMBINAÇÃO /REGISTO	OBS
[6] [Entrada de 2º Tom] (Anónimo)	Fccg 8" + 4"	4" na tonalidade original 8" um tom acima
[7] [Tento de 2º Tom] (Anónimo)	Fcfc' 8" + 4"	4" na tonalidade original 8" um tom acima Registo de 8" só aparece na secção ternária, cc. 57.
[8] [Obra] <i>de 2º Tom e Passo de 2º Tom</i> (Pedro de Araújo, Anónimo)	Fcfc' 6"	Estas duas obras foram encadeadas de forma a criarem uma unidade.

5º Tom

OBRA	COMBINAÇÃO /REGISTO	OBS
[9] [Entrada de 5º Tom] (Anónimo)	Fccg 8" + 4"	
[10] <i>Sobre Pange Lingua</i> (Manuel Rodrigues Coelho)	Fcgd' 6"	A linha do soprano é dobrada por voz humana que canta o segundo verso do hino Pange Lingua. No cc. 58 a linha do soprano é também dobrada por um <i>Basset</i> uma oitava abaixo.
[11] <i>Fantazia de 5º Tom</i> (Anónimo)	Fcfc' 6"	
[12] [Tento] <i>Do mesmo [5º] Tom por b-mol.</i> (Manuel Rodrigues Coelho)	Fcfc' 8" + 4"	4" na tonalidade original 8" um tom acima Registo de 8" só aparece na secção ternária, cc. 72.

7º Tom

OBRA	COMBINAÇÃO /REGISTO	OBS
[13] [Entrada de] 7º Tom (Anónimo)	Fccg 6"	A linha do baixo é dobrada por um <i>Grande Baixo</i> à oitava.
[14] [Chirio de 7º tom] (Anónimo)	Fcfc' 6"	
[15] <i>Obra de 7º Tom sobre o Seculorum</i> (Manuel Rodrigues Coelho)	Fcfc' 4"	A linha do soprano é dobrada por voz humana no motivo melódico Seculorum. A linha do baixo é repartida entre dois instrumentos, um <i>Baixo</i> e um <i>Grande Baixo</i> devido à sua grande extensão; nos momentos em que surge o motivo Seculorum a linha do baixo é tocada pelos dois instrumentos em uníssono ou à oitava.

3º Tom

OBRA	COMBINAÇÃO /REGISTO	OBS
[16] [Verso] <i>De 3º Tom</i> (Manuel Rodrigues Coelho)	Fcgd' 6"	
[17] [Chírio] <i>De 3º Tom</i> (Anónimo)	Fccg 6"	A linha do baixo é dobrada à oitava grave por um <i>Grande Baixo</i> na última frase.
[18] [Obra de] <i>Terceiro</i> [tom] (Anónimo)	Fcfc' 8"	

6º Tom

OBRA	COMBINAÇÃO /REGISTO	OBS
[19] [Entrada de] <i>6º Tom</i> (Anónimo)	Fccg' 6"	Linha do soprano realizada por dois instrumentos em uníssono dobrada por voz humana cantando sílabas de solmização. Linha do baixo dobrada por <i>Grande Baixo</i> ao uníssono e oitava.
[20] 1º [Chirio de 6º Tom] (Anónimo)	Fcfc' 6"	
[21] <i>Batalha de 6º Tom</i> (Pedro de Araujo)	Fcfc' 8"+4"	4" na tonalidade original 8" um tom acima Ao longo da peça são utilizados 3 registos diferentes para melhor ilustrar cada textura: 8", 4" e 8"+4".

4º Tom

OBRA	COMBINAÇÃO /REGISTO	OBS
[22] [Entrada de] 4º Tom (Anónimo)	Fcgd' 4"	De acordo com a combinação de claves, esta peça deveria ser realizada em Fccg. No entanto, optou-se por Fcgd' devido ao âmbito da linha do soprano.
[23] [Verso de 4º Tom por Elami] (Anónimo)	Fcgd' 6"	A linha do baixo é partilhada entre um <i>Baixo</i> e um <i>Grande Baixo</i> devido á sua grande extensão.
[24] [Chirio de] 4º Tom (Anónimo)	Fccg 6"	
[25] [Entrada de] 4º Tom (Anónimo)	Fccg 8"+4"	
[26] [Verso de 4º Tom por Elami] (Anónimo)	Fcgd' 6"	
[27] [Chirio de 4º Tom] (Anónimo)	Fcgd' 8"	De acordo com a combinação de claves, esta peça deveria ser realizada em Fccg. No entanto, optou-se por Fcgd' devido ao âmbito da linha do soprano e alto.
[28] [Fantasia de 4ª tom] (António Carreira)	Fcgd' 8"	
[29] [Entrada de] 4º Tom (Anónimo)	Fccg 8"+4"	
[30] <i>Quartus tonus</i> (António Carreira?)	Fcgd' 8"	A linha do alto é dobrada por voz humana que canta sílabas de solmização.
[31] [Chirio de 4º Tom] (Anónimo)	Fccg 8"+4"	

8º Tom

OBRA	COMBINAÇÃO O/REGISTO	OBS
[32] [Verso] <i>de 8º Tom a compasso largo</i> (Anónimo)	Fccg' 6"	A linha do baixo é partilhada entre um <i>Baixo</i> e um <i>Grande Baixo</i> devido á sua grande extensão.
[33] [Tento] <i>De 8º Tom. natural.</i> (Manuel Rodrigues Coelho)	Fcfc' 6"	A linha do baixo é partilhada entre um <i>Baixo</i> e um <i>Grande Baixo</i> devido á sua grande extensão.
[34] <i>Phantasia de 8º. Tom.</i> (Pedro de Araujo)	Fcfc' 8"+4"	4" na tonalidade original 8" um tom acima Ao longo da peça são utilizados 3 registos diferentes para melhor ilustrar cada textura: 8", 4" e 8"+4".

Tabelas 23-30. Combinações de flautas e transposições no registo discográfico das obras seleccionadas.

5.4 preparação de material para execução

A complexidade das nossas opções interpretativas tornaram necessária a produção de partituras próprias para a execução, diferentes das transcrições aqui apresentadas.

Em primeiro lugar, foi necessário colocar em papel os “arranjos” das obras, sobretudo nas obras em que os *consorts* de 4" e 8" são usados em simultâneo ou em alternância, como na *Batalha* de Pedro de Araújo. Segundo, o facto de frequentemente o âmbito das partes polifónicas ultrapassar o âmbito dos instrumentos obrigou à reescrita de algumas partes para que a peça mantivesse intacta o seu conteúdo. Terceiro, sendo uma das premissas do nosso conceito a construção de oito blocos tonais de desenvolvimento ininterrupto, é fundamental que a partitura permita o encadeamento das obras sem que se verifiquem ruídos causados pela necessidade de virar páginas. Por último, devido à variedade de instrumentos e combinações é importante que não exista confusão nos executantes sobre que instrumento, sistema de dedilhação e transposição usar; este aspecto pode não parecer muito relevante mas quando ao longo de uma hora de música cada um dos 8 flautistas irá tocar cerca de 25 obras em 2 instrumentos, cada um com 2 ou 3 sistemas de dedilhação diferentes, os acidentes são previsíveis.

Note-se que apesar de serem problemas separados, estes quatro aspectos estão intimamente ligados. Os “arranjos” determinam quais flautas estarão a ser usadas em cada momento mas também implicam uma associação entre instrumento e instrumentista. Por exemplo, se o instrumento A estiver a ser utilizado pelo instrumentista X na primeira obra, significa que não pode ser utilizado pelo instrumentista Y na segunda. Dado que não temos recursos instrumentais ilimitados e que é obviamente indesejável que ao longo do programa os mesmos instrumentos circulem por vários executantes, é necessário que a distribuição de instrumentos não hipoteque a realização das combinações acima referidas nem perturbe a fluência do programa.

Para além disso é importante considerar três outros factores: 1. A impossibilidade física de alguns instrumentistas executarem os instrumentos maiores (pessoas com mãos pequenas não conseguem cobrir os buracos do Grande Baixo e Baixo); 2. A afinidade pessoal de cada instrumentista com os diferentes instrumentos (cada flautista tem os seus tamanhos predilectos); 3. Não é desejável que um flautista lide com tamanhos muito diferentes pois cada tamanho requer uma adaptação própria do tipo de apoio, embocadura e controle da articulação.

Tendo estas preocupações em mente, a distribuição dos instrumentos foi a seguinte:

Andrea Guttmann: alto em g' e soprano em c''

Pedro Silva: tenor em c' e alto em f

Pedro Castro: tenor em c' e tenor em bb'

Inês Caldas: basset em f e tenor em bb'

Matthijs Lunenburg: basset em f e basset em eb

Susanna Borsch: alto em f, baixo bb e basset em eb

Paulo Gonzalez: baixo em bb

Marco Magalhães: grande baixo em Eb

A fluência desejável para este programa aconselha a que cada flautista se mantenha com o mesmo instrumento o máximo de tempo possível, afim de evitar trocas e mudanças. Isso implica que os tamanhos médios, comuns a diversas combinações, estejam mais em jogo que os tamanhos extremos mas também que estes instrumentos desempenhem várias partes polifónicas. Enquanto é certo que o Grande Baixo apenas irá realizar a linha do *bassus* ou o

soprano em c" a linha do *cantus*, um basset poderá executar qualquer uma das 4 partes polifónicas.

Significa isto que, de acordo com a escolha do registo de cada obra, o mesmo instrumentista pode rapidamente passar da situação de tocar um *cantus* para um *tenor* ou de um *altus* para um *bassus* no mesmo instrumento, para dar apenas dois exemplos. A realização de partes deverá por isso ter o cuidado de esclarecer sobre cada circunstância mas ao mesmo tempo a informação tem de ser sintetizada de modo a que a sua descodificação não retarde o encadeamento das obras nem crie equívocos. É preciso portanto que a parte seleccione quais as informações da partitura "original" devem ser retidas, quais devem ser omitidas e quais devem ser acrescentadas.

À luz dos preceitos teóricos anteriormente expostos, parece lógico assumir seria fundamental indicar nas partes a clave original, a qualidade do canto (por b-mol ou b-quadro), a indicação da parte polifónica correspondente (*cantus*, *alto*, *tenor*, *baixo*) e a transposição requerida (de acordo com as práticas associadas às combinações de claves mas também a que diz respeito ao acerto do registo de 4" + 8"), e ainda o registo, pois são esses elementos a determinar que instrumento deve ser usado em cada momento e qual o sistema de dedilhação. No entanto, como podemos facilmente imaginar, tal resultaria numa sobrecarga de informação que, mesmo após um período de familiarização, facilmente propiciaria pequenas confusões.

Por essa razão, decidimos nos inspirar nos sistemas de notação instrumental do renascimento para elaborar partes segundo o princípio de tabulatura mencionado em III CLAVES E TRANSPOSIÇÕES. As partes que realizámos contêm apenas as informações mínimas e indispensáveis para que cada flautista saiba que instrumento e dedilhações usar. Todas as partes de *cantus*, *altus* e *tenor* foram notadas em clave G2 e transpostas para que as notas correspondessem às dedilhações de um instrumento em Dó (e as partes de *altus* e *tenor* são distinguidas do *cantus* por terem um 8 na clave). Isto é, sempre que o instrumentista tiver de tocar uma nota correspondente à dedilhação 0123 irá encontrar notado um sol, independentemente de se estar numa flauta em sol (o que corresponde a um ré) em fá (o que corresponde a um dó), em ré (o que corresponde a um lá) ou em dó (o que corresponde a um sol). Para a parte do *bassus*, optámos por manter a clave de F4 e notar em relação a um instrumento em fá, ou seja, a mesma dedilhação 0123 resulta sempre num dó. O sistema não

muda com as transposições, ou seja, numa obra em registo 4" + 8" em que, por exemplo, a linha do *tenor* é tocada em uníssono por dois instrumentos separados por uma nona, o instrumento mais grave irá estar notado uma segunda acima do instrumento mais agudo.

A aplicação deste princípio de tabulatura tem a enorme vantagem de nunca criar confusão quanto às dedilhações. Quanto ao esclarecimento sobre o instrumento que deve ser tocado, optou-se por indicar apenas as mudanças. Por exemplo, o flautista Pedro Castro irá encontrar na primeira obra a indicação "tenor 520", o que significa que irá utilizar o tenor do consort HIES/HIERS; nas 3 peças seguintes não tem qualquer indicação, portanto não muda de instrumento, mas na *Obra de 1º Tono de registo de mano ysquierda* encontra a indicação "muta tenor 466" o que o informa que deve pegar no tenor do consort !.

Grand Jeu - Petit Jeu

Pedro Castro

Entrada de 1º Tom tenor 520 (5) (10)

Verso de 1º Tom por D lasolre 13

Kyrio de 1º Tom (30) (35) (40) (45) (50) (55) (60)

Verso sobre Ave maris stella (65) (70) (75) (80) (85)

The musical score is written for a tenor and a soprano. The tenor part is in the upper staff, and the soprano part is in the lower staff. The score is divided into several sections: 'Entrada de 1º Tom tenor 520', 'Verso de 1º Tom por D lasolre', 'Kyrio de 1º Tom', and 'Verso sobre Ave maris stella'. The Kyrio section is the longest, spanning from measure 30 to 60. The Verso sobre Ave maris stella section spans from measure 65 to 85. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. Measure numbers are indicated in circles above the staff.

© 2007 Pedro Sousa Silva - A Imagem da Melancolia

Obra de 1º tom para mano ysquierda

muta tenor 466

90 95 100 105 110 120 125 135 140 145 150 155 160 165 170 175

Imagem 111: Partitura do bloco de 1º tom do flautista Pedro Castro

Como desvantagem, este sistema implica que na metodologia de ensaio e no momento da gravação seja necessário bastante atenção à terminologia usada. Os nomes das notas “reais” não correspondem frequentemente às notas da partitura e por isso quando por exemplo se menciona “o acorde de Fa Maior do compasso 37” podem surgir equívocos sobre que acorde se está a falar. Do mesmo modo, para dar outro exemplo, quando a régie alerta “a linha do tenor está tarde”, pode não ser imediato saber de que instrumentista se está a falar.

Apesar disso, estas questões são ultrapassadas mais facilmente do que os pequenos acidentes que podem surgir da utilização de muitos instrumentos, sistemas de dedilhações e transposições. Em relação ao primeiro problema, uma solução muito fácil é a substituição da terminologia empregue. Para pegar no mesmo exemplo, em vez de se dizer “o lá do acorde da fá maior do compasso 37 está alto” pode dizer-se “a terceira do acorde da segunda metade do compasso 37 está grande”. Quando ao segundo problema, a solução é também fácil quando na partitura geral a utilizar na monitorização dos ensaios e gravações se encontram indicados os nomes dos instrumentistas.

Nas páginas seguintes encontramos o exemplo da partitura geral do bloco de 6º tom que contém o “arranjo” das obras e a indicação dos instrumentistas e instrumentos. Note-se que esta partitura é uma tabulatura e que as notas nelas representadas correspondem às dedilhações dos flautistas. Tal pormenor pode ser apreciado sobretudo na Batalha onde se utilizam os simultaneamente os consorts de 4” e 8”.

6° tom

Entrada

Magna Ferreira

Entrada

Pedro Castro

Entrada

Inês Caldas

Entrada

Matthijs Lunenburg

Entrada

Paulo Gonzales

mf

la la fa fa sol la sol sol fa fa mi fa

pc

ic

ml

pg

Verso

ps

Verso

pc

Verso

ml

ps

pc

ml

pg

ps

pc

ml

pg

Batalha

ag Soprano 166

ps Batalha

pc Batalha

ic Batalha

ml Batalha

sb Batalha

pg Batalha

mm Batalha

ag

ps

pc

ic

ml

sb

pg

mm

ic

sb

pg

mm

ic

sb

pg

mm



First system of a musical score for eight voices. The staves are labeled from top to bottom: ag, ps, pc, ic, ml, sb, pg, and mm. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The music features complex polyphonic textures with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.



Second system of the musical score, continuing the eight-voice polyphony. The staves are labeled: ag, ps, pc, ic, ml, sb, pg, and mm. The notation continues with intricate rhythmic and melodic lines across all voices, maintaining the B-flat key signature and common time.

The image displays four systems of musical notation for a five-part setting, likely a motet or a similar Renaissance vocal or instrumental work. The parts are labeled on the left: *ag* (alto), *ps* (soprano), *pc* (contralto), *ic* (tenor), and *ml* (bass). The notation is written on five staves per system, with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first system shows the beginning of the piece, with the *ag* part starting with a series of eighth notes. The second system continues the development of the themes. The third system shows a more complex interplay of the parts, with the *ic* part having a prominent melodic line. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

First system of musical notation. It consists of five staves labeled 'ag', 'ps', 'pc', 'ic', and 'ml' from top to bottom. The 'ag' and 'ic' staves contain complex, fast-moving melodic lines with many triplets. The 'ps' and 'pc' staves have more rhythmic, dotted patterns. The 'ml' staff is a bass line with long, sustained notes.

Second system of musical notation. It consists of eight staves labeled 'ag', 'ps', 'pc', 'ic', 'ml', 'sb', 'pg', and 'mm' from top to bottom. The 'ag' staff is mostly rests. The 'ps', 'pc', 'ic', 'ml', 'sb', 'pg', and 'mm' staves contain various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some triplets.

Third system of musical notation. It consists of six staves labeled 'pc', 'ic', 'ml', 'sb', 'pg', and 'mm' from top to bottom. The 'pc' and 'ic' staves have long, sustained notes. The 'ml', 'sb', 'pg', and 'mm' staves contain various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some triplets.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves labeled 'ic', 'sb', 'pg', and 'mm' from top to bottom. The 'ic' and 'sb' staves have long, sustained notes. The 'pg' and 'mm' staves contain various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some triplets.

ic
sb
pg
mm

ic
sb
pg
mm

ag
ps
pc
ic
ml
sb
pg
mm

ag
ps
pc
ic
ml
sb
pg
mm

First system of musical notation, featuring eight staves labeled ag, ps, pc, ic, ml, sb, pg, and mm. The notation includes various rhythmic patterns and rests across the staves.

Second system of musical notation, featuring three staves labeled ag, ml, and mm. The notation includes various rhythmic patterns and rests across the staves.

Third system of musical notation, featuring eight staves labeled ag, ps, pc, ic, ml, sb, pg, and mm. The notation includes various rhythmic patterns and rests across the staves.

The image displays a musical score for a 6-part ensemble, with parts labeled on the left: ag (alto), ps (soprano), pc (contralto), ic (tenor), ml (bass), sb (soprano), pg (contralto), and mm (bass). The score is written in 3/4 time and consists of three systems of music. The first system shows the initial entries of the voices and instruments. The second system shows the continuation of the polyphonic texture. The third system shows the final cadence of the piece, with all parts ending on a whole note chord.

Imagem 112. Arranjo do bloco de 6º tom

Finalmente, é necessário produzir material específico para que se resolva o problema das melodias que ultrapassam o âmbito dos instrumentos. São três as soluções encontradas e todas elas foram empregues de acordo com as circunstâncias.

A primeira passa por colocar a frase de âmbito problemático num instrumento que participe na polifonia mas que esteja nesse momento em pausa. Um exemplo dessa solução é o início de *Sobre Pange Lingua*, no qual a linha do *Tenor* tem no compasso 6 um Sib que fica fora do âmbito da flauta que o toca.

Sobre Pange Lingua Anon
fol. 181

The image shows a musical score for 'Sobre Pange Lingua' from folio 181 of an anonymous manuscript. The score is written for five parts: Cantus, Altus, Tenor, Bassus, and C, A, T, B. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 5, with a measure number '5' above the staff. The second system contains measures 6 through 10, with a measure number '10' above the staff. The Tenor part has a note (Sib) in measure 6 that is outside the range of the flute.

Imagem 113. ccs. 1-10 de *Sobre Pange Lingua* (P-BRd 964 fol. 181-182), partitura original

Mas como podemos observar, o instrumento que toca a linha do *Bassus* só inicia no compasso 9 e a sua extensão permite tocar todas as notas da frase inicial do *Tenor*. A adaptação é assim muito fácil de realizar e praticamente imperceptível.

Anon
fol. 181

Sobre Pange Lingua¹⁵

20

Imagem 114. ccs. 1-10 de *Sobre Pange Lingua* (P-BRd 964 fol. 181-182), versão para flautas

Por vezes o rompimento desse âmbito verifica-se a meio de uma frase, o que torna a sua solução mais problemática. O *Verso sobre Ave maris Stella* apresenta no compasso 16-17 do *Bassus* um problema desse género. Apenas o mi agudo não pode ser tocado mas o contexto frásico não permite que o instrumento que realiza a linha do *Tenor* pegue na frase antes da segunda metade do compasso 16.

15 20

Imagem 115. ccs. 15-21 de *Sobre Ave Maris Stella* (P-BRd 964 fol. 184-184v), partitura original

A solução encontrada aproveita um momento de articulação na melodia para realizar a mudança mas requer um grande esforço interpretativo para compatibilizar os movimentos agógicos e dinâmicos dos dois intérpretes e criar a ilusão de se tratar da mesma linha.



Imagem 116. ccs. 15-21 de *Sobre Ave Maris Stella* (P-BRd 964 fol. 184-184v), versão para flautas

A utilização desta solução depende obviamente da conjugação de dois factores: é necessário que exista um instrumento livre nesse momento e que esse instrumento possua um âmbito que abranja as notas problemáticas. Como podemos facilmente imaginar, nem sempre as circunstâncias assim o permitem.

O problema é especialmente notório nas partes do *Bassus*, onde frequentemente encontramos uma expansão do âmbito *do Gammaut* até um D re ou mesmo um C ut graves. Como já mencionámos anteriormente, foi esta expansão que provavelmente motivou a construção de instrumentos graves - Bassets, Baixos e Grandes-Baixos - com chaves de extensão, pelo que a utilização deste tipo de instrumentos seria obviamente uma opção a considerar. No entanto, não dispondo de Baixos ou Grandes Baixos com estas características, é necessário encontrar outras soluções. Uma delas passa por rescrever a música de forma a que as notas graves sejam transportadas uma oitava acima. Evidentemente que é preciso fazê-lo de forma a que a parte polifónica não perca a sua identidade melódica original ou que surjam erros de contraponto derivados da transposição de uma linha. A outra opção é a de combinar o âmbito de dois instrumentos na execução da mesma linha, de forma a simular o efeito das chaves de extensão, o que tem a vantagem de manter o contraponto original mas a desvantagem de requerer um instrumentista adicional.



Imagem 117. ccs. 48-53 de *Obra de 1º Tono de registro de mano ysquierda*. (P-BRd 964 fol. 84-89), partitura original

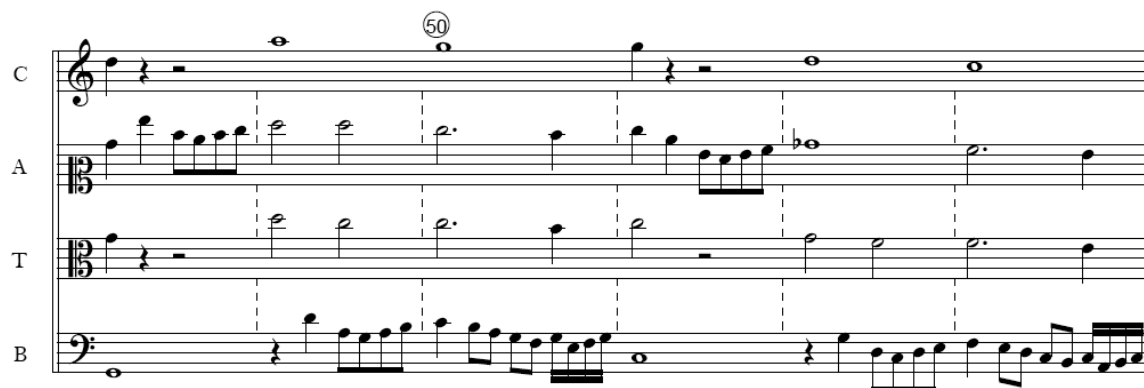


Imagem 118. ccs. 48-53 de *Obra de 1º Tono de registro de mano ysquierda*. (P-BRd 964 fol. 84-89), versão para flautas

Verso de 8º Tom a Compasso Largo

Anon
fol. 6



Imagem 119. [Verso] de 8º tom (P-BRd 964 fol. 6), partitura original

Imagem 120. [Verso] de 8º tom (P-BRd 964 fol. 6), versão para flautas. Exemplo de partilha da linha do *Bassus* por dois instrumentos (*Baixo* e *Grande Baixo*). Note-se que esta segunda partitura está em tabulatura e portanto as notas escritas correspondem a dedilhações.

5.5 alguns aspectos empíricos

A *Imagem da Melancolia* foi o ensemble que deu expressão sonora a este projecto, acompanhando o processo de investigação e proporcionando espaço para que se pudesse explorar de forma laboratorial muitos dos aspectos particulares que dela resultam. São muitos os elementos que participam nesse longo e complexo processo de interacção entre músicos, música, instrumentos e práticas e dado a sua natureza empírica e sensorial nem sempre são questões se prestem à verbalização. No entanto procuraremos denunciar aqui algumas conclusões que acabaram por contribuir para uma metodologia de ensaio mais eficaz e para um resultado final satisfatório.

Algumas dessas conclusões podem ser extrapoladas para a prática do *consort* em geral, outras encontram-se intimamente ligadas ao modelo interpretativo utilizado. Não pretendemos aqui realizar um manual de trabalho em *consort*⁹², apenas dar ao leitor alguns exemplos das consequências de um trabalho que relaciona aspectos práticos com teóricos, como o que propomos.

⁹² O leitor que o deseje pode sempre consultar Bart SPANHOVE, *The finishing touch of ensemble playing* (Alamire 2000)

O primeiro aspecto que abordaremos prende-se com as partituras utilizadas. Como já dissemos, o nosso trabalho passou pela produção de material editorial diferenciado com finalidades diferentes: as transcrições, os “arranjos” e as partes individuais. Foquemo-nos nas diferenças entre tocar por uma partitura e tocar por partes. Do ponto de vista moderno, são óbvias as diferenças entre uma coisa e outra. Tocar com partitura tem a vantagem de podermos ter um confronto visual imediato com a totalidade da música, podemos relacionar a nossa linha com as restantes, podemos aferir antecipadamente a sua função harmónica ou contrapontística. Como desvantagem podemos apontar a maior quantidade de informação gráfica acessória e, aspecto nada menosprezável quando se toca um instrumento que requer o emprego das duas mãos, o mesmo texto ocupar muito mais espaço, requerer por isso mais páginas e viragens.

No entanto, as consequências de uma solução ou outra não terminam aqui. A nossa experiência levou a concluir que a postura do intérprete em relação à música é diferente quando se trabalha por parte ou partitura, sobretudo na fase inicial do contacto com uma obra. Não há dúvidas que a primeira leitura é mais rápida lendo por partitura, pois todos as pequenas hesitações ou erros são facilmente esclarecidos no confronto das outras vozes. No entanto, quando o primeiro contacto é por partes, a obra amadurece interpretativamente muito mais rapidamente, pois se por um lado intérprete está visualmente concentrado unicamente na sua linha, por outro ele precisa de encontrar referências que lhe informem sobre o contexto da sua linha na polifonia o que o motiva a estar bastante mais atento ao resultado global. Com partes, o intérprete está mais focado na individualidade da sua linha, não procura gerir os momentos de respiração em função de articulações frásicas comuns mas em função da sua lógica melódica, não se preocupa em saber se a sua textura é de melodia principal ou acompanhamento. Em partitura, a aparência gráfica da textura da obra leva à tomada instintiva de opções que podem não estar directamente relacionadas com a lógica interna de uma melodia.

É curioso notarmos que a polifonia no renascimento e século XVII escreve-se quase sempre por partes e raramente por partitura. Quer no livro de coro em que encontramos as quatro partes polifónicas distribuídas em pontos diferentes de uma abertura, quer no livro de partes em que as vozes se encontram em livros separados, o músico que toca ou canta polifonia não tem nunca a possibilidade de realizar um confronto visual vertical com as restantes vozes.

O leitor mais atento observará que o ms. Braga 964 está escrito em partitura e que a aplicação lógica do raciocínio exposto nas linhas anteriores leva a uma conclusão que contraria a utilização de partes e mesmo dos pressupostos interpretativos em que este trabalho assenta. É preciso no entanto não esquecer que o ms. Braga 964 é um Livro de Órgão, muito provavelmente utilizado por uma única pessoa que tem a responsabilidade de tocar todas as melodias. Como dissemos em 1.1, mesmo aceitando que este reportório não seria exclusivamente para órgão, é evidente que lhe está associada directamente uma execução em instrumentos de tecla ou em harpa. Para tal fim, seria impossível utilizar-se um sistema de partes. No entanto, o facto de todas as vozes estarem em sistemas separados reforça a ideia da individualidade e independência melódica. Note-se que são frequentes as trocas de âmbito, sobretudo nas vozes intermédias, e que um pensamento vertical ou mais intimamente ligado a movimentos digitais seria melhor expresso numa solução de tabulatura. Assim, a notação das obras do ms. Braga 964 é, na nossa opinião, uma clara manifestação de uma preocupação mais polifónica que instrumental e bem enraizada numa estética renascentista que considera a voz humana como o modelo a seguir.

A execução por partes levou ainda a duas pequenas conclusões que merecem menção. A primeira é que a parte permite a organização da aparência gráfica da melodia condizente com a seu desenho, num fenómeno que também encontra expressão nas fontes do século XVI. A segunda prende-se com a marcação dos números de compasso, tradicionalmente colocados no início de cada sistema e que nós optámos por colocar a cada cinco. Tal permite encontrar um determinado compasso muito mais rapidamente, pois os olhos encontram mais facilmente um valor relacionável como uma adição a subtracção a um 0 ou um 5 do que realizando cálculos a partir de um número sempre diferente. Para além disso, nas circunstâncias em que um dos executantes se perde na sua partitura, a convenção de um pequeno sinal visual (um acenar de cabeça ou o bater de um pé) nos compassos assinalados ajuda a facilmente repor a ordem na execução.

A execução por partes motivou outras experiências que se revelaram bastante produtivas e que estão relacionadas com a disposição dos elementos em ensaio e em concerto. Tradicionalmente, os elementos de um *ensemble* procuram tocar bastante juntos para que se possa ter um retorno auditivo do resultado sonoro geral e se possa adequar a execução a esse resultado. Mas no caso

do repertório com que lidamos, o resultado global é uma espécie de milagre que resulta da coincidência de quatro melodias, todas elas protagonistas e todas elas esculpidas cuidadosamente. É preciso garantir a simultaneidade dos acontecimentos, tanto no que respeita ao momento como à afinação, mas uma vez que tal seja alcançado são os aspectos horizontais que devem prevalecer. Esta consideração levou a que se experimentassem várias disposições, desde linhas rectas paralelas ao palco até círculos fechados, e espaçamentos entre músicos. Curiosamente, a qualidade sonora e afinação do *ensemble* depende mais do seu afastamento que da sua proximidade. Uma colocação demasiado próxima dos elementos leva a uma percepção demasiado saturada e que motiva uma adaptação da emissão por defeito. Ao estarem mais afastados, os elementos naturalmente adaptam o apoio a um espaço maior o que provoca uma melhoria notória qualidade tímbrica e de afinação.

A disposição geométrica também influi na percepção. A forma preferida é sem dúvida a de um círculo, o que permite a cada executante ter um retorno auditivo mais ou menos equilibrado de todos os restantes elementos e não um que privilegia os que estão ao seu lado, como numa disposição linear em que os instrumentistas se encontram lado a lado.

Estas conclusões levaram a que se instalasse um protocolo de colocação em ensaio que procura sempre desenhar um círculo e ocupar todo o espaço à disposição, independentemente do tamanho da sala. Já em concerto é necessário fazer ajustes que variam demasiado em cada situação pois considera-se sobretudo a qualidade do som que chega ao auditório.

A partir do momento em que se notou que a principal diferença na execução por partes ou partitura está na percepção do que é a responsabilidade musical individual e a sua participação no resultado global, desenvolveu-se um exercício com vista a extremar estas diferenças. Consiste em simplesmente dispor o grupo num círculo, com os elementos o mais afastado possível e de costas voltadas. Mais uma vez, a percepção daquilo que é o individual e o colectivo muda, mas a conclusão deste exercício é a introdução no *ensemble* de um grau de alerta contrapontístico muito subtil e necessária, na nossa opinião, para que as linhas melódicas se relacionem. Numa fase muito básica deste exercício, pode pedir-se a um dos executantes que introduza um erro na sua melodia e aos restantes para o identificar. Numa fase mais avançada, em vez de um erro pede-se que se introduza uma variação agógica ou dinâmica subtil num motivo de imitação, ou um glosa num intervalo, que devem ser imitadas por todos os elementos.

Na realização deste exercício surgem frequentemente problemas de sincronização rítmica, seja porque a percepção de tempo dos executantes é alterada ou porque se encontram ausentes referências visuais (os movimentos corporais) que inconscientemente contribuem para uma concordância métrica. Para resolver este problema, duas variantes do exercício foram criadas. A primeira é simplesmente utilizar um metrónomo para garantir um ponto de referencia fixo na execução. No entanto, para que o metrónomo seja um ponto de controlo e não uma pulsação que deve ser seguida, a unidade de tempo deve ser muito lenta e, com a evolução do exercício, cada vez em valores mais longos. Na maior parte dos casos, pode começar-se com o metrónomo ao compasso, depois a cada dois compassos, a cada três e etc. Com muito treino chega-se a um ponto onde o *ensemble* consegue estar sincronizado com pulsações muito lentas (ca. 7 bpm no nosso caso). O outro exercício consiste em inserir pausas no discurso musical e ir alargando os valores dessas pausas. Por exemplo, pode começar-se por tocar os compassos ímpares e substituir os pares por pausas. Numa segunda fase pode-se aumentar o valor das pausas mas sendo sempre proporcional à música tocada, por exemplo, tocar 2 compassos e calar 2, tocar 3 e calar 3, etc. Numa terceira fase, pode-se alterar a proporção entre música e pausas, por exemplo, tocar 1 compasso e calar 2, tocar 2 e calar 3, tocar 1 e calar 3, etc.

Dissemos atrás que um dos elementos a ter em consideração na atribuição dos instrumentos aos instrumentistas é a afinidade de cada um em relação a tamanhos predilectos. Também a descoberta desta afinidade foi motivo de alguma experimentação. O método usado foi o seguinte: em sessões de leitura de reportório polifónico, cada um executava lia a mesma obra 4 vezes seguidas passando pelas várias vozes e instrumentos. Por exemplo, da primeira vez o instrumentista A tocava o *cantus* numa flauta alto, na segunda o *altus* numa flauta tenor, na terceira o *tenor* noutra flauta tenor e na quarta o *bassus* num basset. No final de cada volta pedia-se aos flautistas para registarem as suas impressões, nomeadamente: 1. em que instrumento/voz gostaram mais e menos de tocar; 2. qual a parte polifónica que preferiram; 3. em que versões acharam que o *ensemble* soava melhor/pior. Este processo era feito em várias obras e em várias combinações, de maneira a esgotar o máximo de combinações possível.

Nem sempre a predilecção individual por um tamanho se reflectia na percepção geral, por exemplo, um executante poderia dizer que o instrumento que menos gosta era o tenor mas os restantes membros considerarem que era quando esse executante tocava o tenor na voz do

cantus que o *ensemble* soava melhor. Também se pode concluir que as preferências não estavam directamente relacionadas com o tamanho do instrumento ou com a parte polifónica mas sim com uma combinação das duas. Esse detalhe tornou-se muito óbvio nas obras em que as partes de *altus* e *tenor* são executadas em instrumentos iguais, conforme já explicado.

Apesar de todas estas variantes, foi possível ao longo do tempo determinar uma tendência preferencial importante para atribuir os instrumentos aos vários flautistas deste projecto.

A existência de um modelo instrumental organístico na realização deste programa motivou também a experimentação sobre alguns aspectos idiossincráticos. Recordemos que o nosso objectivo não era o de *imitar* mas sim *emular* e que existe ainda um outro modelo, o vocal, fundamental para que essa distinção seja perceptível. Sobre a aplicação do modelo vocal, remeto o leitor para os conceitos de *Imitatione*, *Prontezza* e *Galanteria* de Ganassi (ver pag. 242) mas sendo estes elementos próprios dos recursos de cada flautista não discorreremos sobre o assunto senão para dizer que, no que respeita à prática em conjunto, o único problema é garantir que a afinação não sofre com o seu emprego.

Já a utilização de efeitos organísticos requer uma grande atenção e um trabalho específico sobre os problemas que lhe são próprios. O primeiro deles é, como se pode esperar, a afinação, sobretudo na circunstância do emprego simultâneo dos registos de 4''' + 8''. Poderia pensar-se que afinar conjuntamente dois *consorts* é tão fácil como afiná-los separadamente mas tal não é verdade. O modelo de temperamento utilizado para a prática em *consort* é a afinação justa, em que todos os intervalos são puros. Mas a única forma de obter afinação justa num repertório com alguma variação triádica, como é o caso do que tocámos, é se existir alguma flutuação na afinação. A demonstração é simples e pode ser demonstrada num encadeamento contrapontístico como o seguinte:

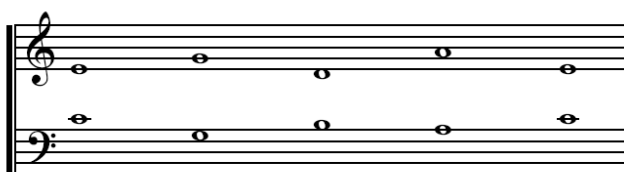


Imagem 121. Progressão harmónica evidenciando impossibilidade de afinação justa.

Não é possível executar a sequência acima de forma a que todos os intervalos horizontais e verticais sejam puros, pois uma sequência de quatro quintas resulta numa terceira maior do que pura⁹³. A única forma de executar todos estes intervalos verticais puros é aceitando que os intervalos melódicos não sejam sempre puros ou que a terceira final não seja executada nas mesmas frequências da terceira final. Para poder ter um sistema de afinação em que todos os acordes são puros é portanto necessário ter consciência de que existe um diapasão ligeiramente flutuante que compensa esta impossibilidade matemática.

Por essa razão, estudar a afinação dos dois *consorts* separadamente e depois sincronizá-los não é uma solução para este problema. A solução encontrada foi a de subjugar completamente a afinação de um *consort* ao outro. O método assenta no princípio em que há um *consort* responsável pela construção do discurso interpretativo, a que chamámos *dux*, enquanto o outro não é mais do que uma cor que se coloca por cima, a que chamámos *comes*⁹⁴. O trabalho dos executantes dos dois *consorts* é assim muito diferenciado; enquanto o *consort dux* deve trabalhar a obra sem atender ao facto de ir ser dobrados à oitava, os elementos do *consort comes* (que na realidade não é um *consort* mas mais uma cor sobre o primeiro) irão preocupar-se exclusivamente com a imitação de todos os aspectos (afinação, agógica, articulação, dinâmica, ornamentação) da execução do instrumentista com quem partilham a linha polifónica. Os membros do *consort comes* são assim “flautistas sombra” e o seu trabalho requer uma enorme rapidez de reacção e adaptação.

A nossa experiência mostrou que deve ser sempre o *consort* mais grave a realizar o *dux* e o mais agudo a realizar o *comes*. É desta maneira que se obtém a melhor fusão e que se consegue criar a ilusão de um único *consort* apenas e para isso é requerido ao *consort comes* que toque tudo ligeiramente mais piano e mais curto que o *dux*. Como é óbvio, as conclusões que tirámos aqui não dizem respeito apenas à prática de 4”+8” em todas as partes mas também às circunstâncias em que apenas umas das vozes é dobrada e também às circunstâncias de uníssono.

⁹³ A diferença entre a terceira que resulta de um encadeamento de 4 quintas puras (ex. do-sol-re-la-mi) e uma terceira pura (i.e. que deriva do rácio 5:4) é chamada de coma sintónico e é de cerca 21,51 cents

⁹⁴ A terminologia e fundamentos deste exercício foram-me apresentadas pelo meu professor em Milão, Pedro Memelsdorff, no contexto da problemática do uníssono em cantatas de Bach.

A última questão que abordaremos trata da igualização de articulações na circunstância de 4" + 8". Tendo os instrumentos dobrados cerca do dobro do tamanho daqueles que os dobram, as respostas a articulações são bastante diferentes. Normalmente, o método para encontrar uniformidade entre *dux* e *comes* é através do ensaio parcial, em que o segundo tenta imitar o efeito do primeiro. No entanto há uma questão muito própria desta circunstância e que não pode ser resolvida em ensaio parcial: o tempo de resposta do instrumento. Na flauta, o ar tem de passar por um porta-vento antes de chegar ao bisel que produz o som. Os tamanhos do porta-vento não são proporcionais aos tamanho dos instrumentos (quanto maior a flauta, menor o porta-vento em proporção), precisamente para tornar os tempo de ataque mais semelhantes. Mas nos instrumentos com tudel, o percurso que o ar tem de percorrer desde o momento da emissão ao da produção do som é muito maior. Na circunstância de 4" + 8" o instrumento mais pequeno tem um porta-vento de ca. 4 cm e o maior de cerca 6,5 cm mas este está acoplado a um tudel de cerca 70 cm. Para além disso, os instrumentos de tudel e tampa possuem um espaço entre a tampa e o início do porta-vento que provoca uma forte desaceleração do ar.

É claro que não é o ar que sai da boca do flautista a realizar o ataque do som, este coloca em movimento o ar que se encontra dentro do tudel e porta-vento, mas a combinação destes factores é influencia grandemente os tempos de ataque dos instrumentos maiores em relação aos mais pequenos.

Para uniformizar o momento de articulação nos vários instrumentos, um exercício revelou-se extremamente útil. Trata-se simplesmente de tocar uma obra ou uma passagem lentamente, *piano* e *stacatissimo*. Desse modo ficam evidentes as diferenças nos momentos de ataque e cada executante pode acertar o timing da sua articulação para que o resultado seja uniforme. Este exercício tem duas variantes. Na primeira deve usar-se articulação para garantir que o movimento da língua é preciso no momento de soltar o fluxo do ar. Na segunda deve-se atacar as notas sem qualquer articulação para garantir que o movimento da língua seja acompanhado dum fluxo de ar apoiado, indispensável para um som timbrado e estabilidade na afinação.

conclusão

Com este capítulo chegámos ao fim da dissertação propriamente dita. Não pretendemos dar aqui uma descrição exaustiva das implicações práticas do estudo de toda a informação apresentada nos capítulos anteriores mas simplesmente dar exemplos das consequências da

aplicação e experimentação de tais dados. O muito que ficou por dizer sobre todo o processo de ensaio e performance não é relevante porque não é nossa intenção fazer um relatório desse acto.

Como vimos ao longo desta tese, e em particular neste capítulo, há uma enorme quantidade de informação histórica que refere aspectos práticos sem no entanto explicar a prática. É o caso, a título de exemplo, da declaração de Mersenne que motiva a nossa utilização de registos combinados na execução deste reportório. É quando confrontado com este tipo de informação que o intérprete historicamente informado tem de encarar a especulação e a experimentação como parte do processo filológico. Os contextos podem ser completamente diferentes mas os problemas são frequentemente os mesmos. O processo de raciocínio e experimentação que procura soluções para esses problemas não será muito diferente em 1609 ou 2009 já que, reduzindo este raciocínio ao absurdo, uma terceira pura continua a ser uma terceira pura. Este capítulo é por isso a parte do nosso trabalho que é simultaneamente menos histórica e mais autêntica.

Prosseguiremos agora com a sexta parte, o registo discográfico, onde o leitor/ouvinte atento poderá certamente confrontar muito dos aspectos referidos ao longo deste capítulo com a sua colocação em som e também, assim se espera, apreciar a forma como todo o estudo filológico e experimentação participam na evidência da interpretação.

CONCLUSÃO

No momento em que este trabalho foi iniciado, era intenção do autor estabelecer um percurso modelar que iniciasse com o primeiro contacto com uma fonte de música polifónica e terminasse com a sua interpretação. Esse modelo, que motiva o título desta dissertação, consistiria numa série de passos sucessivos, ou etapas de um percurso, diferenciados em termos de conteúdo e áreas de investigação. O estudo paleográfico, histórico e social da fonte e seu repertório, o estudo organológico, a análise da teoria musical coeva e a compreensão das práticas interpretativas associadas à circunstância organológica iriam convergir num momento final conclusivo em que o repertório seria colocado em som.

Foi esse percurso que determinou a divisão deste trabalho em capítulos. O primeiro capítulo I REPORTÓRIO debruça-se sobre o repertório que constitui o objecto deste trabalho, transcreve-o e sucintamente contextualiza-o estilística, histórica e socialmente. O segundo capítulo II INSTRUMENTOS ocupa-se da descrição do grupo organológico escolhido para dar voz ao repertório, o *consort* de flautas. No terceiro capítulo III TEORIA MELÓDICA estudámos a teoria melódica do Renascimento, nomeadamente aquela que nos pode ajudar na compreensão do desenho frásico das partes polifónicas e na que explica a catalogação tonal que preside à organização do repertório escolhido. No quarto capítulo IV CLAVES E TRANSPOSIÇÕES procurámos conhecer os procedimentos que regulam a prática da polifonia no *consort* de flautas e que possibilitam a execução do repertório. Finalmente, no quinto capítulo V QUESTÕES PRÁTICAS dissertámos sobre as consequências práticas da aplicação de toda a informação reunida nos capítulos anteriores e que convergem num acto interpretativo expresso num registo discográfico que constitui a sexta parte deste trabalho.

No entanto, mal iniciámos esse percurso, compreendemos que a execução não pode ser um momento conclusivo pois ela própria é um processo de investigação. Uma conjugação de circunstâncias profissionais exigiu que o acto interpretativo não ocorresse no final do processo de investigação filológica mas *durante*, ao longo de um período de 3 anos, de forma continuada e repetida. Essa circunstância tornou muito evidente que se o estudo filológico influencia a execução, a execução também influencia o estudo filológico, o que levou a uma revisão da nossa metodologia e da nossa relação com as fontes.

Lentamente fomos substituindo o modelo a que nos propusemos originalmente por outro, no qual todos os aspectos de investigação, incluindo a execução, estão inter-relacionados num nível que é evidente no acto de executar mas que não é a execução em si mesma. À medida que avançámos no nosso estudo, tornou-se evidente que mais do que apresentar amostras de micro-investigações relacionadas directamente com áreas estabelecidas das ciências musicais, importava clarificar como a prática musical (quer o estudo individual, como o ensaio, como a realização de actos performativos) é a única via para a compreensão de determinados aspectos interpretativos fundamentais para a apreensão do *sentido imediato* da obra. Com esse ponto de vista, a nossa relação com as fontes tornou-se fortemente condicionada pela vontade de entender os seus conteúdos como entes dinâmicos, mutáveis, que necessitam ser exercitados para serem compreendidos.

O repertório seleccionado deixou assim de ser o objectivo final para passar a ser o laboratório onde as informações pelas quais fomos passando foram experimentadas. O processo pode ser descrito como um ciclo retroalimentado: enquanto laboratório das práticas interpretativas estudadas, o *sentido imediato* do repertório torna-se mais evidente; ao tornar-se mais evidente, clarifica-se a importância relativa dos elementos da prática interpretativa.

Se esta relação é para o músico de hoje bastante evidente na música barroca, pois a tratadística desse período fornece indicações muito mais precisas sobre “como fazer” (há mesmo uma clara distinção entre a tratadística teórica e a prática), no caso da música renascentista essa diferenciação é mais problemática. São poucas as indicações directas sobre o “como fazer”. *Interpretar* repertório deste período implica, antes de tudo, a vontade de nos tornarmos fluentes na sua linguagem; a forma proposta por este trabalho para a aquisição dessa fluência é através do exercício da informação contida nas fontes.

A enorme quantidade de obras que sobrevivem em várias “versões”, desde livros de partes com texto a intabulações instrumentais, com textos variados, sacros ou profanos, em manuscritos ou impressões conotadas com os mais variados contextos performativos, é a demonstração mais cabal de que, não há um ente “privilegiado” como receptáculo de um corpo polifónico renascentista. Temos de nos recordar que toda a música do Renascimento é circunstancial⁹⁵. Da

⁹⁵ Van Heyghen chama-lhe “shared reportory” (VAN HEYGHEN 2005: 227)

mesma forma que a composição se rege por regras enunciadas na teoria e verificáveis nas obras (com todas as ocasionais “ilegalidades” que possam ser encontradas), também a execução é regulada por protocolos que determinam um leque de acções associadas a cada circunstância. Compreender esses protocolos é, ainda que a um nível muito elementar, *interpretar*, mas é precisamente por se tratarem de processos básicos que devem ser abordados em primeiro lugar.

Precisamos agora de uma nova metáfora que torne mais clara a articulação entre as diferentes áreas de investigação e as consequências da sua interacção. Nela, cada elemento é uma dimensão ou um plano que pode ser considerado isoladamente, tal como cada um dos capítulos desta tese, mas que participa num processo de apreensão de um fenómeno que se caracteriza por ser *imediato, holístico e inefável*, e que aqui chamamos *interpretação*.

No novo modelo, cada área de investigação não é mais uma sequência de etapas que desemboca num resultado final mas um ponto de vista diferenciado sobre a *interpretação*. No entanto, cada uma destas áreas diferenciadas é simultaneamente uma chave de leitura e um elemento participante nesse fenómeno. Por isso, a compreensão do todo necessita da compreensão da parte, tal como a compreensão da parte requer a compreensão do todo.

O nosso “percurso modelar” encontra-se, por essa razão, melhor expresso numa postura que através de um guião que pode ser seguido. Por exemplo, o nosso modelo não entende a teoria como um veículo para a prática mas que teoria e prática são expressões diferentes do mesmo fenómeno e que se explicam mútua e complementarmente. Do mesmo modo, investigação filológica e performance não podem ser entendidas como áreas separadas mas como áreas de acção que se intersectam e interagem.

É sobretudo esta *consciência* que propomos como modelo. Dissemos na INTRODUÇÃO que apenas o estudo filológico é válido enquanto interpretação pois “apenas o *texto primeiro* nos pode aproximar do *sentido imediato*” (p. 28). Diremos agora que no nosso modelo o intérprete é também um ser consciente da importância do estudo filológico enquanto interpretação e capaz de o integrar no processo de expressão do *sentido imediato*.

Como foi explicado na INTRODUÇÃO, há um nível de evidência deste trabalho que não é narrável e que está expresso no registo discográfico. Enquanto “compreensão em acção”

(STEINER 1993: 19), o acto de interpretar alcança um *sentido do imediato* que se perde no momento em que se articula a primeira palavra (mesmo que mentalmente).

Relembramos este ponto, do qual fizemos já a sua apologia, simplesmente para notar que não podendo falar sobre *a interpretação*, podemos falar sobre *o processo interpretativo*.

Para tal, recordemos aquilo que foi escrito na INTRODUÇÃO deste trabalho a propósito dos resultados esperados:

1. Validar a interpretação enquanto forma de expressão intelectual academicamente reconhecível.
2. Contribuir para o estabelecimento de uma nova postura na abordagem da polifonia do renascimento, no qual teoria e prática não se entendem como componentes separadas mas perspectivas diferentes sobre o fenómeno musical.
3. Criar um percurso modelar que oriente o intérprete historicamente informado desde o primeiro contacto com uma fonte musical renascentista até à sua interpretação.
4. Estreitar a relação entre a investigação musicológica e a interpretação, nomeadamente criando um fluxo bidireccional entre estas duas disciplinas em que os seus processos de desenvolvimento se cruzam e interagem.
5. Demonstrar a importância e peso de uma componente de investigação não verbalizável, fundamental para uma compreensão holística da polifonia do renascimento.

A primeira grande conclusão deste trabalho é de ordem metodológica. Se por um lado parece óbvio para o autor que a procura de uma abordagem holística e de um fluxo bidireccional entre a pesquisa filológica e a interpretação são fundamentais para a compreensão do *sentido imediato*, por outro é extremamente difícil estabelecer um método para tal.

Nesse sentido, este trabalho estabelece um modelo possível, identificando diferentes áreas de investigação enfatizando a relação dessas áreas com a *acção*. O formato em que apresentamos este trabalho, uma dissertação organizada em capítulos de conteúdo diferenciado, pode levar a crer, erradamente, que existe uma sequência no acto de investigar e interpretar. Pelo contrário, os nossos estudos decorreram (melhor dizendo, *decorrem*, pois não se esgotam no momento em que se conclui este trabalho) em várias áreas simultaneamente e sempre confrontando a teoria com a prática.

O método não está portanto na sequência de acontecimentos, que apesar disso pode efectivamente servir de percurso modelar, mas na aceitação de que todos os aspectos de pesquisa influenciam a interpretação pelo simples facto de serem exercidos. Colocado de outra maneira, e aproveitando as várias áreas de acção deste trabalho para ilustrar esta ideia, o acto de transcrever, editar, compreender as circunstâncias sociais, estudar os instrumentos e a teoria musical e até ensaiar afectam grandemente o processo interpretativo pois eles participam no processo interpretativo.

A este respeito, poderemos recuperar as palavras escritas no último capítulo: “A razão pela qual existe tão pouca informação sobre as práticas interpretativas do renascimento é porque a teoria é a prática interpretativa.” (p. 247) Não existe uma maneira verbal de explicar o fenómeno porque ele pertence a uma ordem de aspectos empíricos que seriam evidentes para qualquer músico do Renascimento mas que a nossa vivência do século XXI torna inatingível. No entanto, se aceitarmos os raciocínios teóricos do Renascimento (porque é de música deste período que estamos a tratar, embora a mesma conclusão possa se aplicar a música doutros períodos) como premissas dogmáticas e permitirmos que essa aceitação molde a nossa experiência de *interpretar*, iremos alcançar um grau de evidência diferente daquele que nos é dado por uma compreensão meramente “intelectual”.

Daremos como exemplo a prática da solmização. Qualquer pessoa poderá compreender a lógica da construção de hexacordes e as regras para a mutação, aqui explicadas no capítulo III TEORIA MELÓDICA. Mas compreender a forma como a prática da solmização interfere na percepção daquilo que é uma “frase” numa melodia polifónica é algo que apenas pode advir de um exercício continuado dessa prática. Para um músico renascentista esse exercício pertenceria a uma ordem de questões empíricas e incontornáveis, tanto no seu treino como executante como na sua vivência musical do seu contexto; para um músico do séc. XXI representa um desafio que não pode ser encarado sem alguma resistência, pois significa lutar contra outros processos empíricos e incontornáveis que assentam em lógicas diferentes. Para o músico do século XXI esse exercício requer algum esforço e confiança adicional pois no momento em que se inicia o processo é impossível antever ou explicar as suas consequências.

É neste ponto que o autor espera que este trabalho possa influenciar investigações futuras, em especial aquelas que se realizem na área da comumente designada por “interpretação historicamente informada”. Para o nosso intérprete-filólogo as fontes não se limitam a ser indicações de “como fazer”, elas são também, ou talvez sobretudo, experiências que requerem um grau de imersão que apenas pode ser proporcionado pela prática. Não é possível porém sugerir a forma de estabelecer essa relação pois pertencendo ela a uma ordem de acontecimentos de carácter empírico, ou pelo menos que na sua origem assim seriam, cada intérprete-filólogo tem de encontrar a forma mais adequada de expressar essa postura no seu trabalho.

Espera-se por isso que esta tese possa motivar uma nova postura de investigação na qual interpretação e filologia interajam num processo simbiótico e que se procurem novos resultados derivados desta nova metodologia.

É seguramente um lugar comum dizê-lo, mas o modelo que propomos é um poço sem fundo, pois literalmente qualquer pedaço de informação acaba por ter um papel relevante, seja porque deslinda um aspecto fulcral ou porque coloca um mero detalhe num cenário. Compete ao intérprete-filólogo percorrer uma multiplicidade de percursos experienciais diferenciados e reuni-los num momento imediato, holístico e inefável a que chamamos *interpretação*.

BIBLIOGRAFIA

FONTES PRIMÁRIAS

- AARON, P. (1516). *Libri tres de institutione harmonica*. Bolonha.
- AARON, P. (1525). *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato non da altrui piu scritti*. Veneza
- AARON, P. (1592). *Thoscanello de la musica*. Veneza..
- ABBATE, C. (1629). *Regulae contrapuncti excerptae ex operibus Zerlini et aliorum ad breviorum tyronum instructionem accommodatae*. St. Oslowan.
- AGRICOLA, M. (1539). *Rudimenta musices*. Vitebergae.
- AGRICOLA, M. (1545). *Musica instrumentalis deudsch*. Magdeburgo.
- AIGUINO Bresciano. (1581). *Il Tesoro Illuminato*. Veneza.
- BANCHIERI, A. (1614). *Cartella Musicale*. Veneza.
- BANCHIERI, A. (1601). *Cartella overo regole utilissime a quelli che desiderano imparare il canto figurato*. Veneza.
- BASSANO, G. (1585). *Ricercate, Passaggi et Cadentie*. Veneza.
- BESARD, J.-B. (1603). *Thesaurus Harmonicus divini Laurencini Romani*. Colónia.
- BESARD, J.-B. (1617). *Gründtlicher Unterricht über das künstliche Saitenspiel der Lauten*. Habsburgo.
- BEURHAUS, F. (1580). *Erotematum musica libri duo*. Nuremberga.
- BISMANTOVA, B. (1677). *Compendio Musicale*. Ferrara.
- BOETHIUS, A. M. ([ca. 500]). *De institutione musica*.
- CARDANUS, H. (1546). *De Musica liber*.
- CARDANUS, H. (1973). *De Musica liber*. In C. A. Miller, *Writings on Music*. American Institute of Musicology.
- CERONE, D. P. (1613). *El melopeo y maestro: tractado de música theorica y pratica; en que se pone por extenso; lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber*. Nápoles.
- DALLA CASA, G. (1584). *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti di fiato, & corda, & di voce humana*. Veneza.
- DAZA, E. (1576). *Libro de música en cifras para vihuela intitulado: El Parnasso*. Valladolid.
- DIONIGI, M. (1667). *Primi Tuoni*. Parma.

- DIRUTA, G. (1609). *Il transilvano dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna*. Veneza.
- DOWLAND, R. (1610). *Varietie of Lute-Lessons*. Londres.
- FERNANDEZ, A. (1626). *Arte de Musica de Canto Dorgam e Canto Cham*. Lisboa.
- FINCK, H. (1556). *Pratica Musica*. Wittenberg.
- FUENLLANA, M. d. (1554). *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica lyra*. Sevilha.
- GAFFURIUS, F. (1492). *Theorica musicae*. Milão.
- GAFFURIUS, F. (1496). *Pratica musicae*. Milão.
- GANASSI, S. d. (1535). *Opera intitulata Fontegara*. Veneza.
- GANASSI, S. d. (1542). *Regola rubertina*. Veneza.
- GANASSI, S. d. (1543). *Letitone seconda*. Veneza.
- GANASSI, S. d. (1959). *Opera intitulata Fontegara, Venice 1535; a treatise on the art of playing the recorder and of free ornamentation*. (H. Peter, Ed.) Berlim.
- GLAREANUS, H. (1547). *Dodecachordon*. Basel.
- GUIDO D'AREZZO. (1026). *Micrologus*.
- GUILLIAUD, M. (1554). *Rudiments de Musique Pratique*. Paris.
- GUILLIELMUS MONACHUS. ([ca. 1485]). *De preceptis artis musicae*.
- JAMBE DE FER, P. (1556). *Epitome Musical*. Lyon.
- KIRCHER, A. (1650). *Musurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni*. Roma.
- LANFRANCO, G. M. (1533). *Scintille di musica*. Brescia.
- LE ROY, A. (1568). *Briefe and easye instruction to learne the tableture, to conducte and dispose thy hande unto the Lute*. Londres.
- LE ROY, A. (1574). *A briefe and plaine instruction to set all Musicke of eight divers tunes in Tablature for the Lute*. Londres.
- LISTENIUS, N. (1537). *Musica*.
- LISTENIUS, N. (1975). *Musica* (Colorado College Music Press. Translations, no. 6 ed.). (A. Seay, Trans.)
- MATTHYSZ, P. ([ca. 1649]). *Vertoninge en onderwyzinge op de hand-fluit*. Amesterdão.
- MERSENNE, M. (1636). *Harmonie Universelle*. Paris.

- MILÁN, L. d. (1536). *Libro de musica de vihuela de mano, intitulado El Maestro ...* Valencia.
- MUDARRA, A. (1546). *Tres libros de música en cifras para vihuela*. Sevilla.
- NARVÁEZ, L. d. (1538). *Los seys libros del delphín*. Valladolid.
- NUNES DA SYLVA, M. (1685). *Arte minima, que com semibreve prolaçam tratta em tempo breve, os modos da maxima, & longa sciencia da musica*. Lisboa.
- ORNITHOPARCUS, A. (1516). *Musica activae micrologus*
- ORNITHOPARCUS, A. (1609). *Andreas Ornithoparcus his Micrologus*. (J. Downland, Trans.) Londres..
- ORTIZ, D. (1553). *Tratado de Glosas*. Roma.
- PICERLI, S. (1631). *Specchio secondo di musica*. Nápoles.
- PISADOR, D. (1552). *Libro de musica de vihuela*. Salamanca.
- PONTIO, P. (1558). *Ragionamento di Musica*. Parma.
- PRAETORIUS, M. (1619). *Syntagma Musicum*. Wittenberg e Wolfenbüttel.
- QUANTZ, J. J. (1751). *Essai d'une methode pour apprendre à jouer de la flute traversiere*. Paris.
- ROBINSON, T. (1609). *The Schoole of Musicke*. Nápoles.
- RODRIGUES COELHO, M. (1620). *Flores de Musica*. Lisboa.
- ROGNIONO, F. (1620). *Selva de varii passaggi*. Milão.
- ROGNONI, R. (1592). *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*. Veneza.
- SANTA MARÍA, T. d. (1565). *Arte de tañer fantasia*. Valladolid.
- SPADI DA FAENZA, G. B. (1624). *Libro de Passaggi*. Veneza.
- TIGRINI, O. (1588). *Il compendio della musica nel quale brevemente si tratta dell'arte del contrapunto*. Veneza.
- TINCTORIS, J. ([ca. 1472-3]). *Expositio manus*.
- TINCTORIS, J. (1476). *Liber de natura et proprietate tonorum*.
- TRABACI, G. M. (1603). *Cento Versi sopra li otto finali ecclesiastici*. Nápoles.
- VALDERRÁBANO, E. d. (1547). *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de sirenas*. Valladolid.
- VALLET, N. (1618). *Paradisus Musicus Testudinis*. Amesterdão.
- VANNEO, S. (1533). *Recanetum de musica aurea*. Roma.
- VENEGAS DE HENESTROSA, L. (1557). *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela*. Alcalá.

VERRATO, G. M. (1623). *Il Berrato Insegna*. Veneza.

VICENTINO, N. (1555). *L' antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma.

VIRDUNG, S. (1511). *Musica getutscht*. Basileia.

VIRGILIANO, A. ([ca. 1590]). *Il Dolcimelo*.

ZACCONI, L. (1592). *Prattica di musica utile et necessaria si al compositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore*. Veneza.

ZACCONI, L. (1622). *Prattica di musica seconda parte*. Veneza.

ZARLINO, G. (1558). *Le institutioni harmoniche*. Veneza.

ZARLINO, G. (1571). *Dimonstrationi harmoniche*. Veneza.

FONTES SECUNDÁRIAS

- LASOCKI, D. (Ed.). (2005). *Musique de Joye: Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort*. Utrecht: STIMU.
- ALLAIRE, G. G. (1972). *The Theory of Hexachords, Solmization and the Modal System: A Practical Approach* (Musicological Studies and Documents 24 ed.). Roma: American Institute of Musicology.
- ARLETTAZ, V. (2000). *Musica Ficta*. Sprimont: Mardaga.
- BALL, J. (2205). Vier kaum beachtete Renaissanceblockflöten. (2), 419-425.
- BARBIERI, P. (1991). Chiavette and modal transposition in Italian practice (c. 1500-1837). *Recercare* (III), 5-79.
- BARBIERI, P. (2009). *Chiavette*. Retrieved 08 24, 2009, from Grove Music Online. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/05567>
- BERNEY, B., BROWN, A., & MYERS, H. W. (2005). An Important Case Study: The Augsburg Futteral. In D. Lasocki (Ed.), *Musiques de Joie, Proceedings of the International Renaissance Recorder and Flute Consort Symposium* (pp. 513-521). Utrecht: STIMU.
- BRADSHAW, M. C. (2009, 05 12). *Falso Bordone*. Retrieved from Grove Music Online. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/09273>
- BROWN, A. (2002). Two new Recorder finds in Italy. *The Galpin Society Newsletter* (2), 6-7.
- BROWN, A. (2005a). A List of Surviving Renaissance Recorders. In D. Lasocki (Ed.), *Musiques de Joie, Proceedings of the International Renaissance Recorder and Flute Consort Symposium* (pp. 533-537). Utrecht: STIMU.
- BROWN, A. (2005b). An Overview of the Surviving Renaissance Recorders. In D. Lasocki (Ed.), *Musiques de Joie, Proceedings of the International Renaissance Recorder and Flute Consort Symposium* (pp. 69-90). Utrecht: STIMU.
- BROWN, A. (2005c). Die "Ganassiflöte" - Tatsachen Und Legenden. *Tibia* (4), 571-584.
- BROWN, A. (2006). Einblick in die Blockflöten des Kunsthistorischen Museums Wien aus der Perspektive des Blockflötenbauers. In B. Darmstädter (Ed.), *Die Renaissanceblockflöten der Sammlung Alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums* (pp. 97-121). Viena: Editon Skira.
- BROWN, A. (2009.). *The Renaissance Recorder Database*. Retrieved 08 20, 2009, from <http://www.adrianbrown.org/database>
- BROWN, A., & LASOCKI, D. (2006, January). Renaissance Recorders and Their Makers. *American Recorder*, 23-35.

BROWN, A., & LASOCKI, D. (2007). Blockflötenbauer der Renaissance, Teil 1. *Tibia* (1), 322-327.

BROWN, H. M. (1976). Accidentals and ornamentation in sixteenth-century intabulations of Josquin's motets. In E. E. Lowinsky (Ed.), *Josquin des Prez* (pp. 475-522). Londres.

CALDWELL, J. (1985). *Musica Ficta*. 13 (13), 407-408.

DAHLHAUS, C. (1990). *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*. (R. O. Gjerdingen, Trans.) Princeton Univ Press.

D'ALVARENGA, J. P. (2005). *Polifonia portuguesa sacra tardo-quincentista: estudo de fontes e edição crítica do Livro de São Vicente, manuscrito P-Lf FSVL 1P/H-6*. Évora: Universidade de Évora .

DODERER, G. (1974). *Obras selectas para órgão*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

DODERER, G. (1978). *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17 Jahrhunderts: Untersuchungen an Hand des MS 964 der Biblioteca Publica de Braga*. Tutzing: Hans Schneider.

DONINGTON, R. (1963). *The Interpretation of Early Music*. New York: Faber and Faber.

ECO, U. (1990). *Os limites da interpretação*. Lisboa: Difel.

EDWARDS, W. (2009). *Sources of instrumental ensemble music to 1630*. Retrieved 05 12, 2009, from Grove Music Online. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26297>

ESTUDANTE, P. (2007). *es pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique. XVIeXVIIe siècles. Le ms. 1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra)*. Paris e Évora.

HAYNES, B. (2002). *A History of Performing Pitch*. Boston: Scarecrow Press, inc.

HAYNES, B. (2009). *Pitch*. Retrieved 03 17, 2009, from Grove Music Online. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/40883>

HIGGINBOTTOM, E. (2009). *Alternatim*. Retrieved 02 13, 2009, from Grove Music Online. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/00683>

HOUAISS, A., VILLAR, M. D., & FRANCO, F. M. (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores.

HUGHES, A. (2009). *Solmization*. Retrieved 05 12, 2009, from Grove Music Online. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/26154>

JAMBOU, L. (1997a). Les ensembles instrumentaux dans les cathédrales espagnoles du XVIe siècle: Glorification de Dieu et perturbation des hommes. *L'Éducation Musicale* (441), 12-16.

JAMBOU, L. (1997b). Prácticas instrumentales para una relectura de la obra vocal de Tomás Luis de Victoria. *I encuentro Tomas Luis de Victoria y la musica española del siglo XVI. Los instrumentos musicales en el siglo XVI* (pp. 11-27). Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa.

- KASTNER, M. S., & FERNANDES, C. R. (1969). *Antologia de organistas do século XVI* (Portugaliae Musica XIX ed.). (C. R. Fernandes, Ed.) Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- KASTNER, M. S. (1979). *Três compositores lusitanos para instrumentos de tecla: António Carreira, Manuel Rodrigues Coelho, Pedro de Araújo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- KREITNER, K. (1992). Minstrels in Spanish churches, 1400-1600. *Early Music* , 20 (4), pp. 533-546.
- KREITNER, K. (2009). The repertory of the Spanish cathedral bands. *Early Music* , 37 (2), pp. 267-285.
- KURTZMAN, J. G. (1994). Tones, Modes, Clefs and Pitch in Roman Cyclic Magnificats of the 16th Century. *Early Music* , 22 (4), pp. 641-664.
- LASOCKI, D. (1993). The Bassanos' Maker's Mark Revisited. *The Galpin Society Journal* , 46, 114-119.
- LASOCKI, D. (1995). *The Bassanos: Venetian Musicians and Instrument Makers in England - 1531-1665*. Aldershot.
- LASOCKI, D. (2004). *A list of inventories and purchases of flutes, recorders, flageolets and tabor pipes*. Retrieved 12 09, 2008, from <http://www.music.indiana.edu/reference/bibliographies/inventories1630.pdf>
- LYNDON-JONES, M. (1987, April). The Bassano/HIE(RO).S./!!/Venice Discussion. *FoMRHIQ*, 55-61.
- LYNDON-JONES, M. (1996, April). More thoughts on the Bassanos. *FoMRHI* , 18-28.
- LYNDON-JONES, M. (1999). A Checklist of Woodwind Instruments Marked !! *The Galpin Society Journal* , 52, 243-280.
- MEIER, B. (1988). *The Modes of Classical Vocal Polyphony: Described According to the Sources*. Broude Brothers Ltd.
- MONTAGU, J. (1998). Instruments. *Early Music* , 16 (3), pp. 411-414.
- MYERS, H. W. (2005). The Idea of 'Consort' in the Sixteenth Century. In D. Lasocki (Ed.), *Musiques de Joie, Proceedings of the International Renaissance Recorder and Flute Consort Symposium* (pp. 31-53). Utrecht: STIMU.
- NEGREIROS, V. (2005). *O filho da velhice – questões de interpretação*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- NELSON, B. (1994). Alternatim practice in the 17th-century Spain: the integration of organ versets and plainchant in psalms and canticles. *Early Music* , 22 (2), pp. 239-256.
- NICKEL, E. (1971). *Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nurenberg*. Munique: Katzbichler.

- PARROTT, A. (1984). Transposition in Monteverdi's Vespers of 1610: an "aberration" defended'. *Early music* , 12, pp. 490-516.
- PARROTT, A. (2004, May). Monteverdi: onwards and downwards. *Early Music* , 32 (2), pp. 303-315.
- PASQUALE, M. D. (1987-8). Gli strumenti musicali dell'Accademia filarmonica di Verona: un approccio documentario. *Il flauto dolce* (16-17), 3-17.
- POLK, K. (2005). The recorder in Fifteenth-Century Consorts. In D. Lasoki (Ed.), *Musique de Joye: Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort* (pp. 17-30). Utrecht: STIMU.
- POWERS, H. S. (1974). The Modality of "Vestiva i colli". In R. Marshall (Ed.), *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel* (pp. 31-46). New Jersey: Kassel and Hackensack.
- POWERS, H. S. (1980). Mode. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 12, pp. 376-450). Londres: Macmillan Publishers Limited.
- POWERS, H. S. (1981). Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony. *JAMS* , 34, 428-470.
- POWERS, H. S. (1982). Modal Representation in Polyphonic Offertories. *Early Music History* , 2, 43-86.
- POWERS, H. S. (1992). Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony. In P. Reidemeister (Ed.), *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* (Vol. 16, pp. 9-52).
- POWERS, H. S., & WIERING, F. (2009). *Mode*. Retrieved 01 20, 2009, from Grove Music Online. Oxford Music Online:
<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/43718pg2>
- PUGLISI, F. (1993). The 17th-century recorders of the Accademia Filarmonica of Bologna. *The Galpin Society Journal* , 34, 33-43.
- RASCH, R. (2001). Modes, clefs, and transpositions in the early seventeenth century. In A. E. Ceulemans, & B. Blackburn (Eds.), *Théorie et analyse musicales, 1450-1650* (pp. 403-432).
- REES, O. (2009). *Carreira*. (1) António Carreira (i). (2) António Carreira (ii). (3) António Carreira (Mourão). Retrieved 05 09, 2009, from Grove Music Online. Oxford Online:
<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/43267>
- ROOS, W. (1987). *Die Sammlung Historischer Musikinstrumente in der Landesfürstlichen Burg zu Meran*. Merano: Museum Meran.
- ROUTLEY, N. (1985). A practical guide to musica ficta. *Early Music* , 13 (1), pp. 59-71.
- SCHLOSSER, J. (Ed.). (1920). *Die Sammlung Alter Musikinstrumente*. Viena: Kunstverlag Anton Schroll & Co.

SCHUBERT, P. (1999). *Modal Counterpoint, Renaissance Style*. New York: Oxford University Press.

SMITH, A. (2005). Attignant, Intonation in Flute Consorts, and Hexachord Theory; Or, Why I am a Confirmed Ut-re-mi-a-sol-la-rist. In D. Lasocki (Ed.), *Musique de Joye: Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort* (pp. 165-186). Utrecht: STIMU.

SPANHOVE, B. (2000). *The finishing touch of ensemble playing*. Peer: Alamire.

STEINER, G. (1989). *Real Presences*. Londres: Faber and Faber.

STEINER, G. (1993). *Presenças Reais*. (M. S. Pereira, Trans.) Lisboa: Editorial Presença.

THOMAS, B. (1975). The Renaissance Flute. *Early Music*, 3, pp. 2-10.

TURRINI, G. (1941). *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione (maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico*. Verona: La Tipografica Veronese.

VAN DER MEER, J. H. (1993). *Strumenti Musicale Europei del Musico Civico Medievale di Bologna*. Bolonha: Nuova Alfa Editoriale.

VAN HEYGHEN, P. (1995). The recorder Italian Music, 1600-1670. In D. Lasocki (Ed.), *The Recorder in the Seventeenth Century: Proceedings of the International Recorder* (pp. 3-64). Utrecht: STIMU.

VAN HEYGHEN, P. (2005). The recorder in the sixteenth century: dealing with the embarrassment of the riches. In D. Lasocki (Ed.), *Musique de Joye: Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort* (pp. 227-322). Utrecht: STIMU.

VAN HEYGHEN, P. (sem data). The transition from the G-Descant to the f-alto recorder, ca. 1670. artigo não publicado.

VON HUENE, F. (1974). Makers' Marks from Renaissance and Baroque Woodwinds. *The Galpin Society Journal*, 27, 31-47.

WIERING, F. (2001). *The language of the modes*. New York e Londres: Routledge.

DISCOGRAFIA

Flautando Köln (Performer). (2001). *Ancor che col partire: Diminutions of the 16th Century*. [CD]. Freiburger Musikforum Ars Musici.

Amsterdam Loeki Stardust Quartet (Performer). (1996). *Consort Songs*. [CD]. Channel Classics.

Flanders Recorder Quartet (Performer). (2009). *Darke Is My DeLight*. [CD]. Aeolus.

Flanders Recorder Quartet (Performer). (1994). *English Consort Music. Browning my dere*. [CD]. Vox Temporis.

Amsterdam Loeki Stardust Quartet (Performer). (2007). *La Spagna*. [CD]. L'Oiseau-Lyre.

Locke, M. (Composer). (2006). *Matthew Locke: Consort of Fower Parts*. [Flanders Recorder Quartet, Performer] [CD]. Aeolus.

Brisk Recorder Quartet Amsterdam (Performer). (1997). *Music of the spheres*. [CD]. Globe.

Flautando Köln (Performer). (2004). *Musica Hispanica. Musik aus Spaniens Goldenem Zeitalter*. [CD]. Freiburger Musikforum Ars Musici.

Mezzaluna (Performer). (2009). *Recorders great and smale*. [CD]. Ramée.

Brisk Recorder Quartet Amsterdam (Performer). (2006). *Schein & Scheidt*. [CD]. Globe.

Flanders Recorder Quartet (Performer). (1992). *Seicento. Early Italian Recorder Music*. [CD]. Vox Temporis.

Flanders Recorder Quartet (Performer). (1998). *Sonata pro tabula*. [CD]. Archiv Produktion.

Amsterdam, B. R. (Performer). (2007). *The Domestication of the Animal World*. [CD]. Globe.

Amsterdam Loeki Stardust Quartet (Performer). (1993). *The Image of Melancholly*. [CD]. Channel Classics.

Brisk Recorder Quartet Amsterdam (Performer). (2001). *The Kings Private Music*. [CD]. Christophorus.

Flanders Recorder Quartet (Performer). (2007). *The six wives of Henry VIII*. [CD]. Passacaille.

ANEXO

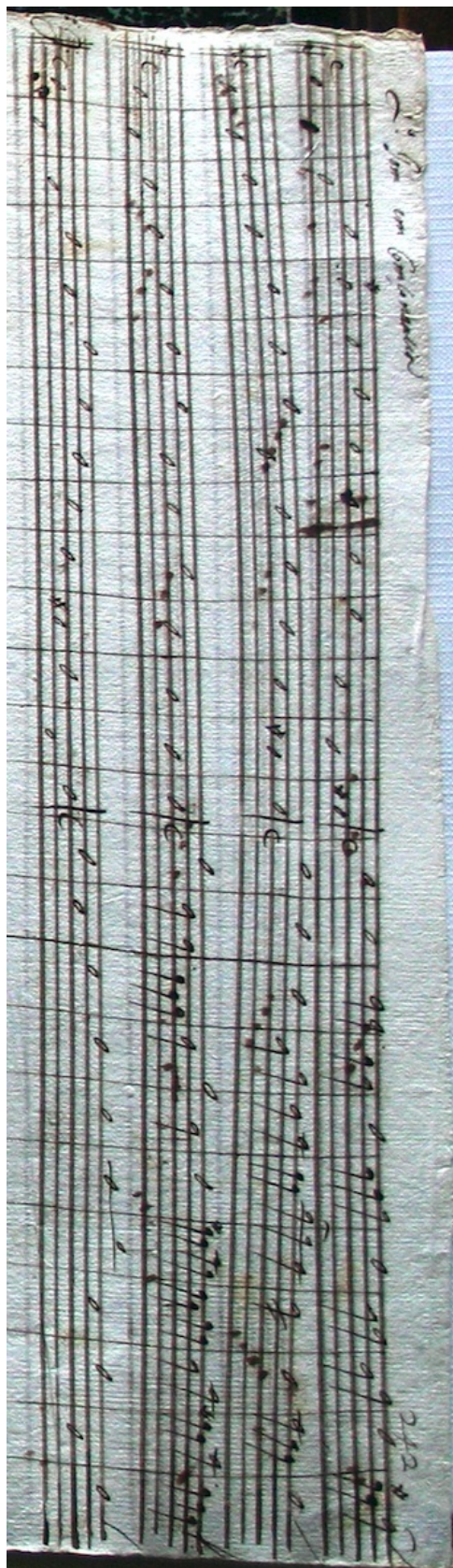
TRANSCRIÇÕES E FAC-SIMILES

a) P-*BRd* 964

1º Tom em Conçonancia

fol. 242

5 10

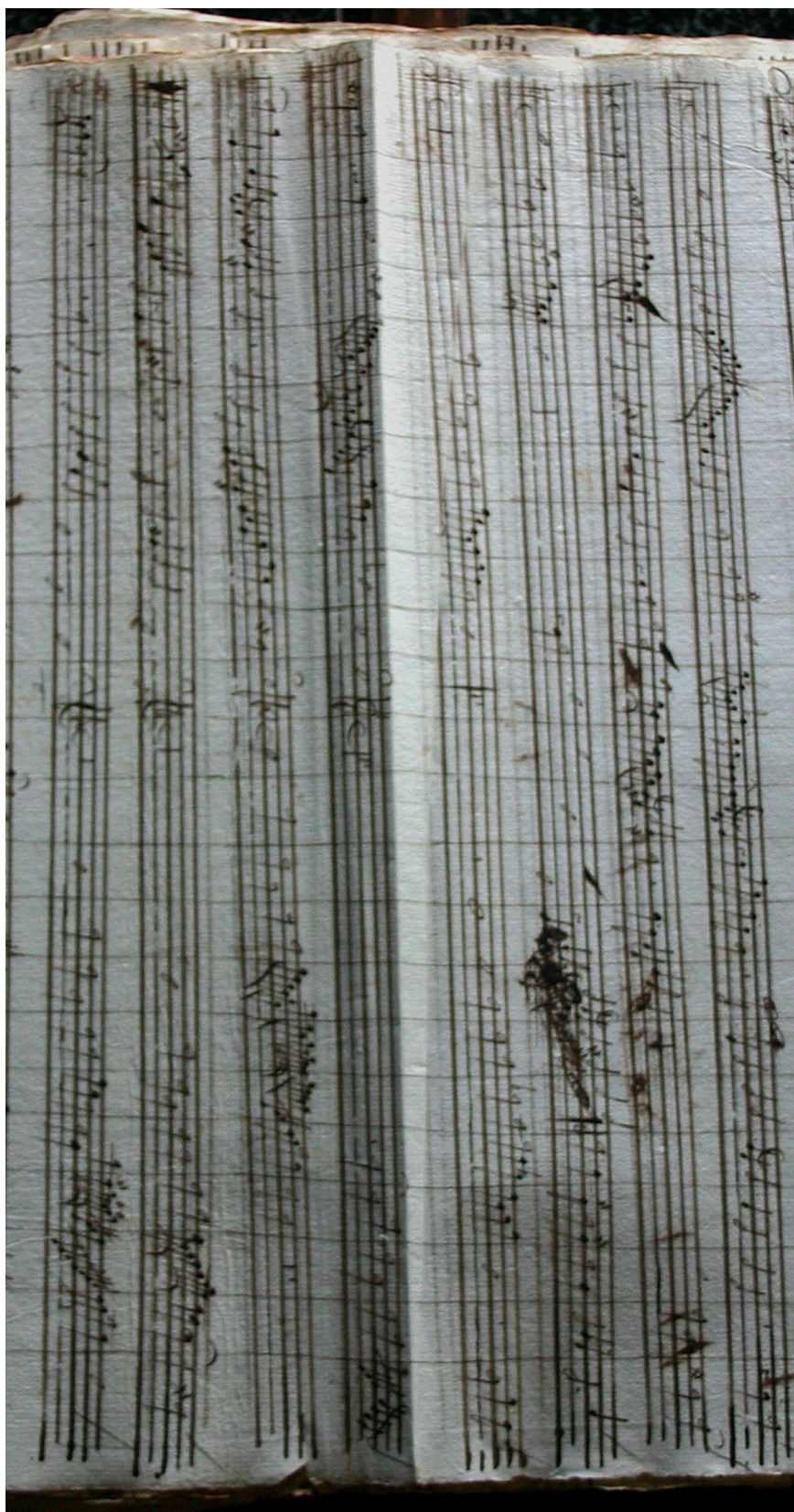


1º tom em Conçonancia, fol. 242

[Chírio de 1º Tom em fuga]

fol. 247v

The musical score is presented in four staves, each with a C-clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with accidentals (sharps, flats, and naturals). Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 are marked above the staves. The score concludes with a double bar line and a final cadence.



[Chirio de 1º Tom em fuga], fol 247v

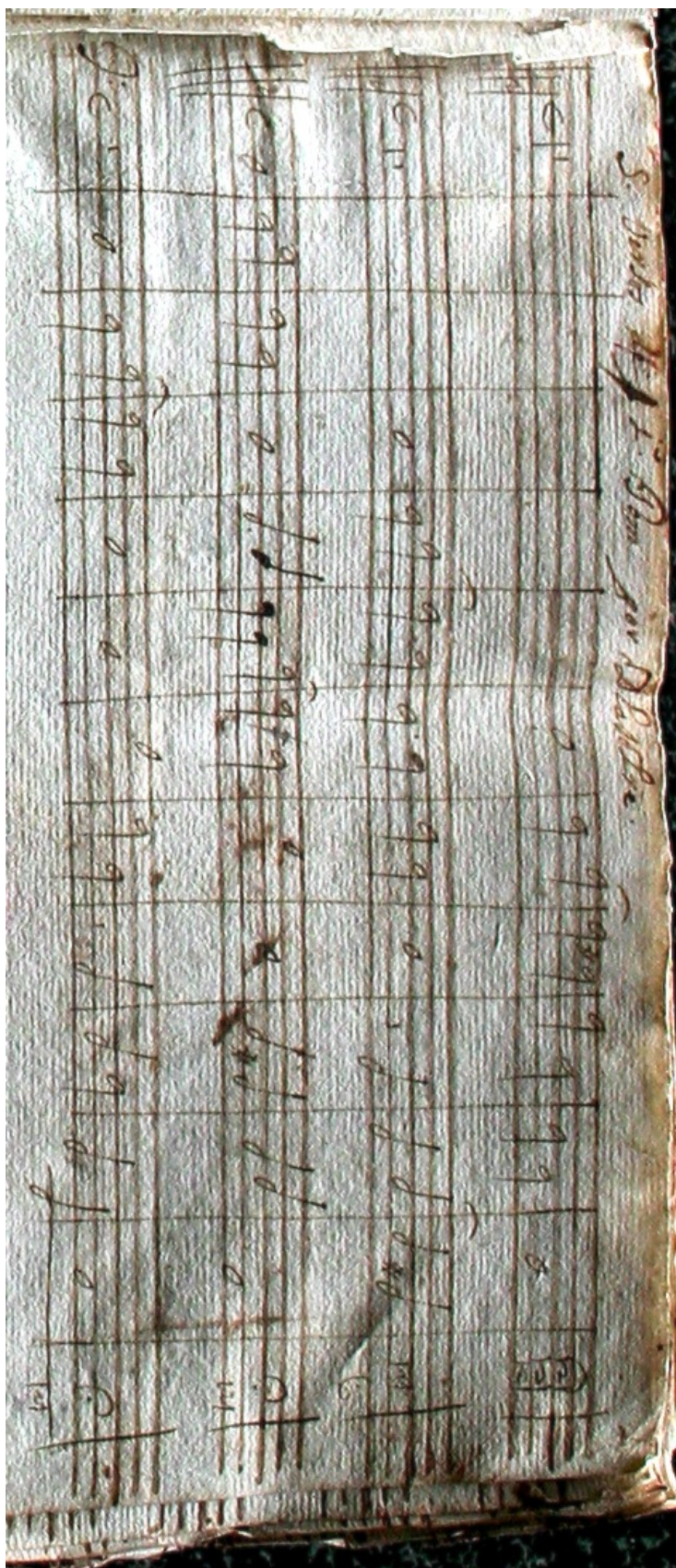
[Verso do 1º Tom por D Lasolre]

fol. 1

5

10

TOM



[Verso de 1º Tom por Dlasolre], fol. 1

Sobre Ave maris stella

[Manuel Rodrigues Coelho]
fols. 184-184v

5

10

15 20

25

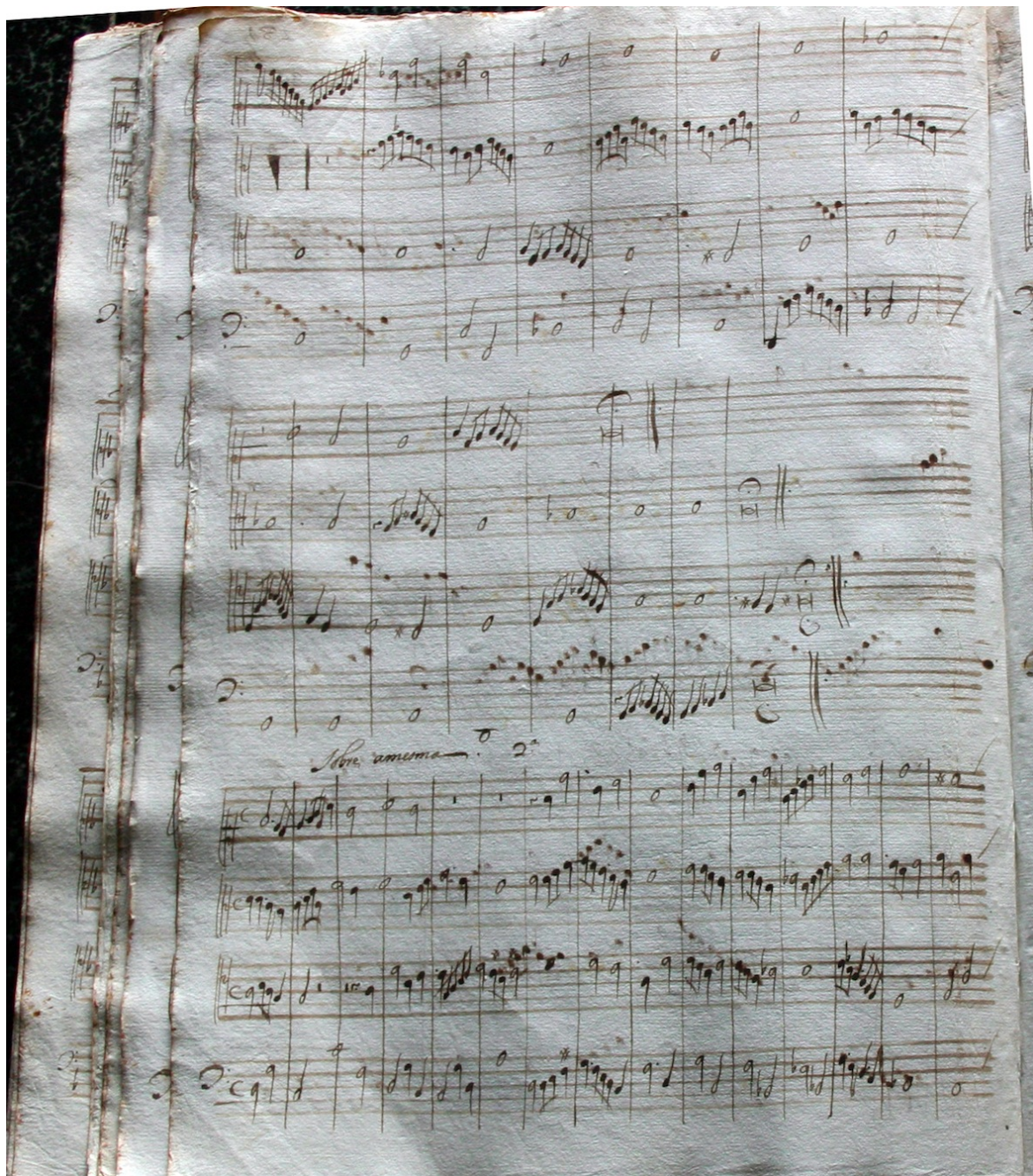
The musical score consists of four staves, each with a 13/8 time signature. The notation is as follows:

- Staff 1 (Soprano):** Measures 30-40 show a melodic line with various intervals and rests. Measure 45 begins with a half note, followed by a quarter note and an eighth note. Measure 50 features a half note with a fermata.
- Staff 2 (Alto):** Measures 30-40 show a melodic line with various intervals and rests. Measure 45 begins with a half note, followed by a quarter note and an eighth note. Measure 50 features a half note with a fermata.
- Staff 3 (Tenor):** Measures 30-40 show a melodic line with various intervals and rests. Measure 45 begins with a half note, followed by a quarter note and an eighth note. Measure 50 features a half note with a fermata.
- Staff 4 (Bass):** Measures 30-40 show a melodic line with various intervals and rests. Measure 45 begins with a half note, followed by a quarter note and an eighth note. Measure 50 features a half note with a fermata.

Measure numbers 30, 35, 40, 45, and 50 are indicated above the staves.



Sobre Ave Maris Stella 1ª, fol. 184



Sobre Ave Maris Stella 1ª, fol. 184v

Obra. de 1º. Tono. Registro de mano ysquierda

P[edr]º de San Lorenzo
fols. 84-89

The musical score is presented in four systems, each containing four staves. The notation is as follows:

- System 1 (Measures 1-9):** Measure 5 is marked. The Soprano staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a half note C5. The Alto staff has a whole rest in measure 1, followed by a half note G4 in measure 2, and then quarter notes A4, B4, and a half note C5. The Tenor staff has a whole rest in measure 1, followed by a half note G4 in measure 2, and then quarter notes A4, B4, and a half note C5. The Bass staff has a whole rest in measure 1, followed by a half note G3 in measure 2, and then quarter notes A3, B3, and a half note C4.
- System 2 (Measures 10-14):** Measure 10 is marked. The Soprano staff has a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The Alto staff has a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The Tenor staff has a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The Bass staff has a half note G3, followed by a half note A3, and then a half note B3.
- System 3 (Measures 15-19):** Measures 15 and 20 are marked. The Soprano staff has a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The Alto staff has a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The Tenor staff has a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The Bass staff has a half note G3, followed by a half note A3, and then a half note B3.
- System 4 (Measures 25-29):** Measure 25 is marked. The Soprano staff has a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The Alto staff has a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The Tenor staff has a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The Bass staff has a half note G3, followed by a half note A3, and then a half note B3.

2

30 35

40

45

50

55

60 65

70

75
ms: re

4

6 80

6 6

85 6

90

ms: semicolcheias

95

6 6

ms: colcheia

100

This system contains measures 100 to 104. It features four staves: a soprano staff with a treble clef, and three lower staves (alto, tenor, and bass) with 12/8 time signatures. The music is in common time (C). The soprano part consists of half notes and whole notes. The alto and tenor parts have similar rhythmic patterns with some accidentals. The bass part features a more active melody with eighth and sixteenth notes.

105

This system contains measures 105 to 109. The soprano staff has a treble clef, and the other three staves have 12/8 time signatures. The music continues in common time. The soprano part has some rests. The alto and tenor parts have half notes and quarter notes. The bass part continues with its active eighth and sixteenth note patterns.

110

This system contains measures 110 to 114. The soprano staff has a treble clef, and the other three staves have 12/8 time signatures. The music continues in common time. The soprano part has half notes and whole notes. The alto and tenor parts have half notes and quarter notes. The bass part continues with its active eighth and sixteenth note patterns.

115

This system contains measures 115 to 119. The soprano staff has a treble clef, and the other three staves have 12/8 time signatures. The music continues in common time. The soprano part has half notes and whole notes. The alto and tenor parts have half notes and quarter notes. The bass part continues with its active eighth and sixteenth note patterns.

ms: mi

6

The musical score consists of four staves, each with a different clef and key signature. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves are in alto clef with a key signature of one flat (B-flat). The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into four systems, each containing measures 120 through 130. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The first system (measures 120-124) features a melodic line in the first staff and a rhythmic pattern in the fourth staff. The second system (measures 125-129) shows a continuation of the melodic and rhythmic themes. The third system (measures 130-134) introduces a new melodic line in the first staff. The fourth system (measures 135-139) concludes the section with a final cadence in the first staff and a long rest in the fourth staff.



Obra. de 1º. Tono. Registro de mano ysquierda Mº.[?] Fr. Pº de sanlorenzo, fol. 84



Obra. de 1º. Tono. Registro de mano ysquierda Mº.[?] Fr. Pº de sanlorenzo, fol. 84v-85



Obra. de 1º. Tono. Registro de mano ysquierda Mº.[?] Fr. Pº de sanlorenzo, fol. 85v-86



Obra. de 1º. Tono. Registro de mano ysquierda Mº.[?] Fr. Pº de sanlorenzo, fol. 86v-87



Obra. de 1º. Tono. Registro de mano ysquierda Mº.[?] Fr. Pº de sanlorenzo, fol. 87v-88



Obra. de 1º. Tono. Registro de mano ysquierda drº.[?] Fr. Pº de sanlorenzo, fol. 88v-89

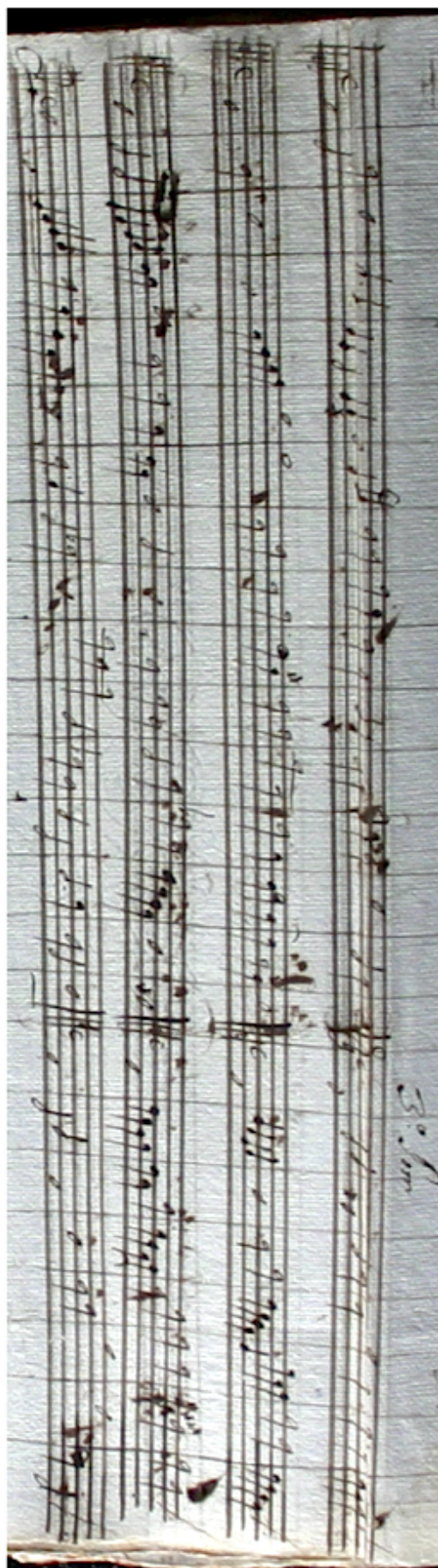
[Entrada de 2º Tom]

fol. 242v

5

10

15



[Entrada de 2º Tom], fol. 88v-89

[Tento de 2º Tom]

fol. 239-239v

The musical score is written for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major (one sharp). It consists of three systems of four staves each. The first system shows the beginning of the piece with a 5-measure rest in the Soprano part. The second system continues the melody with triplets and a 10-measure rest in the Soprano part. The third system concludes the piece with a 15-measure rest in the Soprano part. The bass line provides a steady accompaniment throughout.

2

The musical score is presented in four systems, each with four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. Measure numbers 20, 25, 30, and 35 are indicated at the start of their respective systems. The score concludes with a double bar line at measure 35.

40

ms: la

45

50

ms: sib

55

4

60

65



[Tento de 2º Tom], fol. 239



[Tento de 2º Tom], fol. 239r



[Tento de 2º Tom], fol. 239r

[Obra] *de 2º Tom*

P[edr]º de Araujo
137v-139

5

10

15

20

2

First system of musical notation, measures 25-29. It features four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measures 25-29 show a complex melodic line with many eighth and sixteenth notes. The lower three staves (alto, tenor, and bass clefs) provide harmonic support with longer note values, including whole and half notes.

Second system of musical notation, measures 30-34. The top staff continues the melodic line with more sixteenth-note passages. Measures 30-31 show a dense texture with many beamed notes. Measures 32-34 show a more open texture with longer note values and some rests in the lower staves.

Third system of musical notation, measures 35-39. The top staff features a long, sustained note in measure 35, followed by a melodic line. Measures 36-39 show a complex interplay of notes across all staves, with many beamed sixteenth notes in the top and bottom staves.

Fourth system of musical notation, measures 40-44. The top staff has a long, sustained note in measure 40, followed by a melodic line. Measures 41-44 show a complex interplay of notes across all staves, with many beamed sixteenth notes in the top and bottom staves.

45

50

55

60

ms: mi

4

65

70

75

80

85

90

95

100

105

System 105: Four staves of music. The top staff (treble clef) features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The second staff (treble clef) has a simpler line with some accidentals. The third staff (treble clef) contains a line with a long slur. The bottom staff (bass clef) has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

110

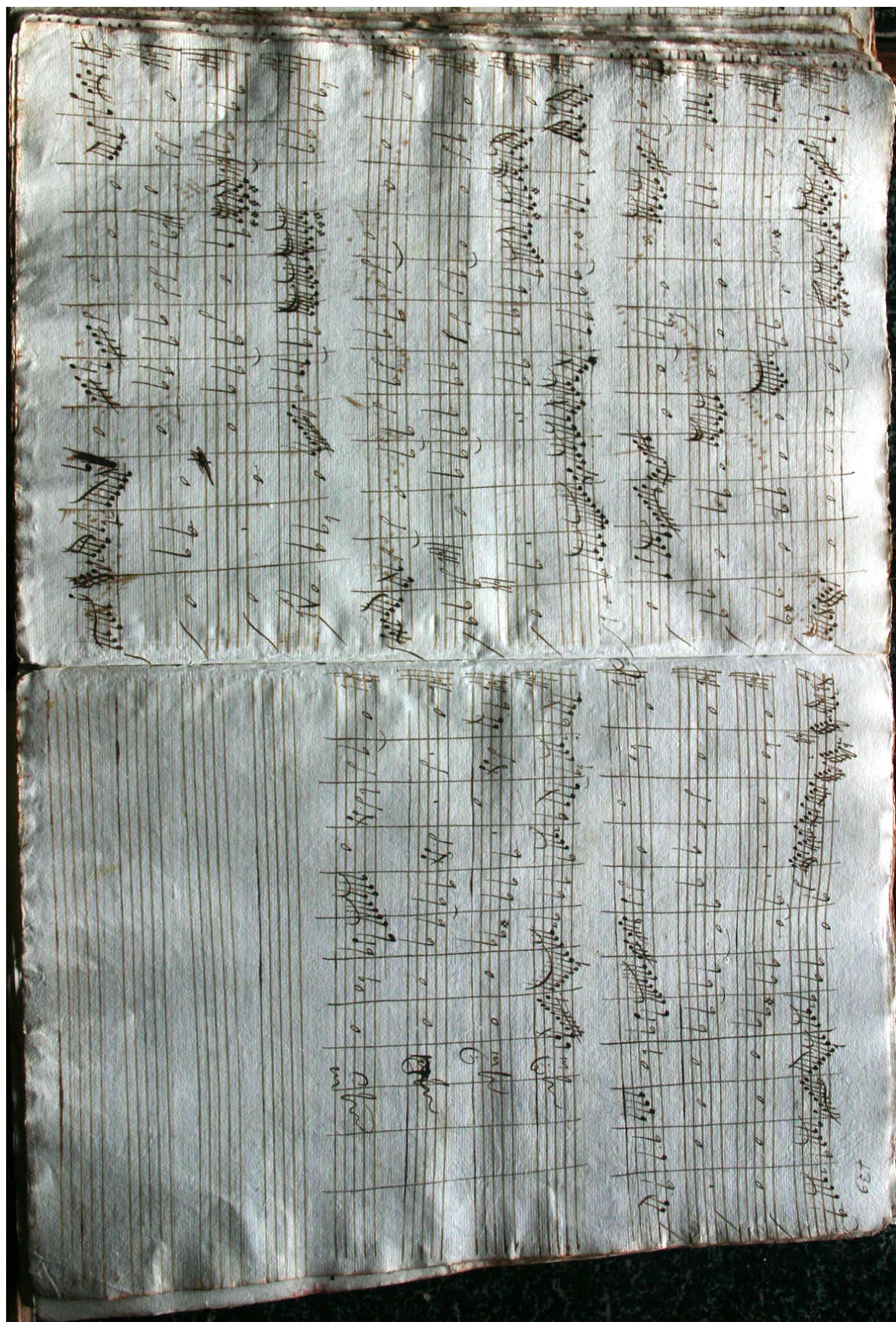
System 110: Four staves of music. The top staff continues the complex melodic line. The second staff has a line with a long slur. The third staff has a line with a long slur. The bottom staff has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

115

System 115: Four staves of music. The top staff continues the complex melodic line. The second staff has a line with a long slur. The third staff has a line with a long slur. The bottom staff has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.



[Obra] de 2º Tom, fol. 137v-138



[Obra] de 2º Tom, fol. 138v-139

Passo de 2º tom

fols. 98-99v

5

Handwritten musical score for 'The Rose Tree' in 3/4 time, featuring a treble and bass staff. The melody is written in the treble staff, and the bass staff contains a simple accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes a repeat sign at the beginning and a final double bar line. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with a final measure containing a half note. The bass staff accompaniment consists of a simple rhythmic pattern of eighth and quarter notes.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of four staves. The first three staves are for the vocal parts, and the fourth staff is for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with measures 10 and 15 marked at the beginning of each system. The vocal parts are written in treble clef, and the piano accompaniment is written in bass clef. The melody is simple and catchy, with a repeating chorus. The piano accompaniment provides a steady harmonic foundation.

20

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of four staves. The top staff is a single melodic line in treble clef. The bottom three staves are for a piano accompaniment in bass clef, with the first two staves grouped by a brace. The music is in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and beams, with a measure number "20" indicated at the top.

[illegible]

2

The musical score consists of four staves, each with a different clef and key signature. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves are in alto clef with a key signature of one flat (B-flat). The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 35, 40, 45, 50, and 55 indicated above the first staff. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). Some notes are beamed together, and there are occasional ties. The overall style is characteristic of Renaissance polyphony.

60

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves are alto clefs with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, half notes, and whole notes, along with rests and accidentals. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

65

Musical score for 'The Rose Tree' (Measures 65-70). The score is written for four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The melody is in the Treble staff, with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) at measure 68. The accompaniment is in the other three staves, with a key signature change to two flats at measure 68. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

70 75

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on four staves. The first staff is in treble clef, and the other three are in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes a key signature change from B-flat to C major (indicated by a natural sign over the B) and back to B-flat. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

80

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on four staves. The first three staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music is in 3/4 time. The first staff contains the melody, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5, then a quarter note D5, and so on. The second staff contains a simple harmonic accompaniment. The third staff contains a more complex accompaniment with slurs. The fourth staff contains a bass line. The score ends with a double bar line.

4

85

90 95

100

105

110 115

120

125

130

The musical score consists of four staves. The first staff (top) has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff (bottom) has a bass clef and a key signature of one flat. The score is divided into measures, with measure numbers 110, 115, 120, 125, and 130 indicated above the staves. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some measures containing complex rhythmic patterns.

6

The image displays a musical score for four staves, spanning measures 135 to 140. The notation is in a 16th-century style, featuring a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The staves are arranged vertically, with the top staff in soprano clef (C1) and the bottom staff in bass clef (C4). The music consists of a single melodic line with various note values (minims, crotchets, quavers) and rests. Measure 135 begins with a treble clef and a key signature change to one flat. Measure 140 ends with a double bar line. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and accidentals.



Passo de 2º Tom, fol. 98



Passo de 2º Tom, fol. 98v-99

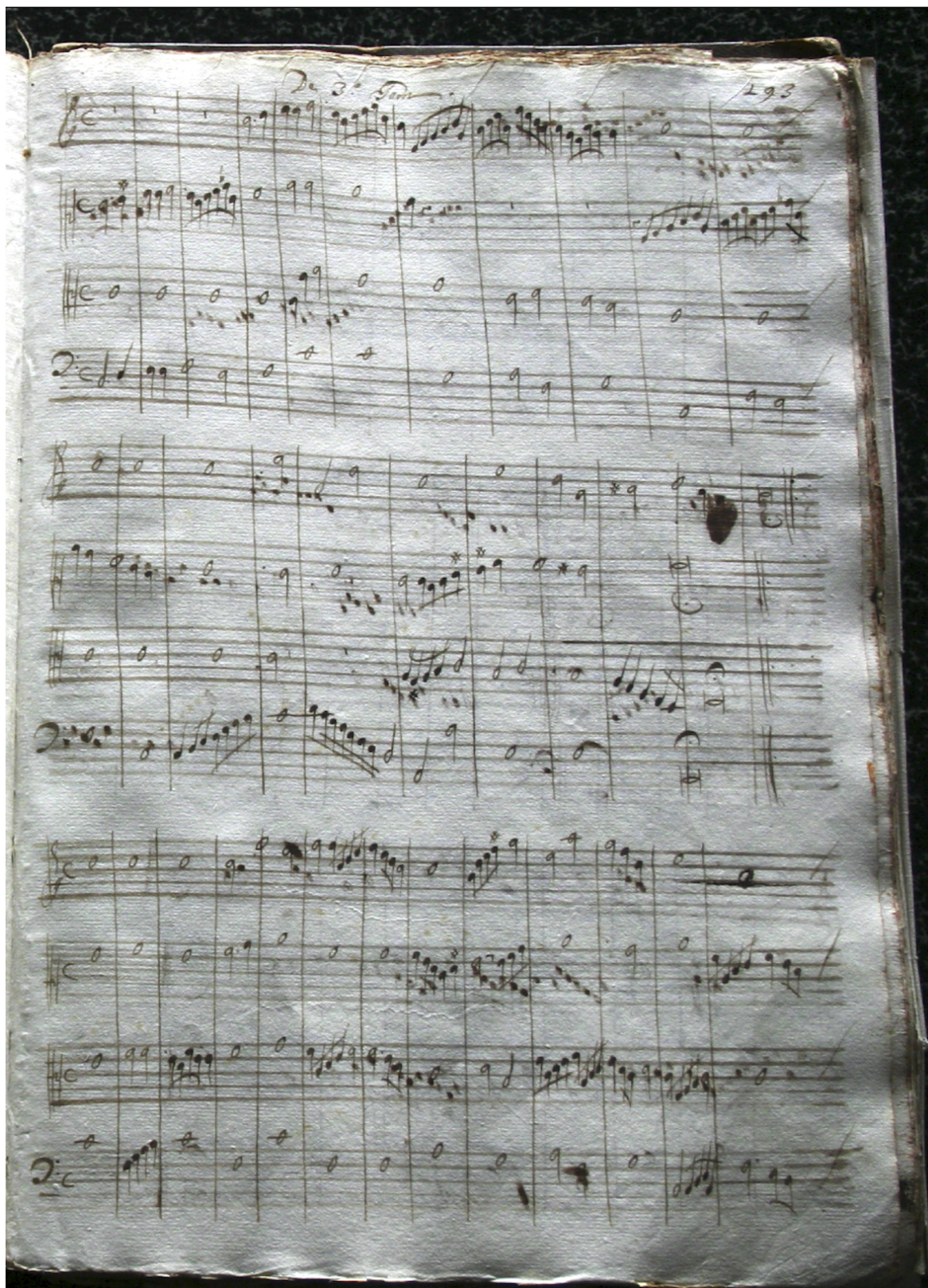


Passo de 2º Tom, fol. 99v

[Verso] *De 3º Tom*

[Manuel Rodrigues Coelho]
fol. 193

The musical score is written for four staves in a system. The first system begins with a treble clef and a common time signature. The second system begins with a treble clef and a common time signature. The third system begins with a treble clef and a common time signature. The fourth system begins with a treble clef and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The first system has a measure number 5 above the staff. The second system has measure numbers 10 and 15 above the staff. The third system has a measure number 20 above the staff. The score ends with a double bar line.



[Verso] De 3º Tom, fol. 193

[Chírio] *De 3º Tom*

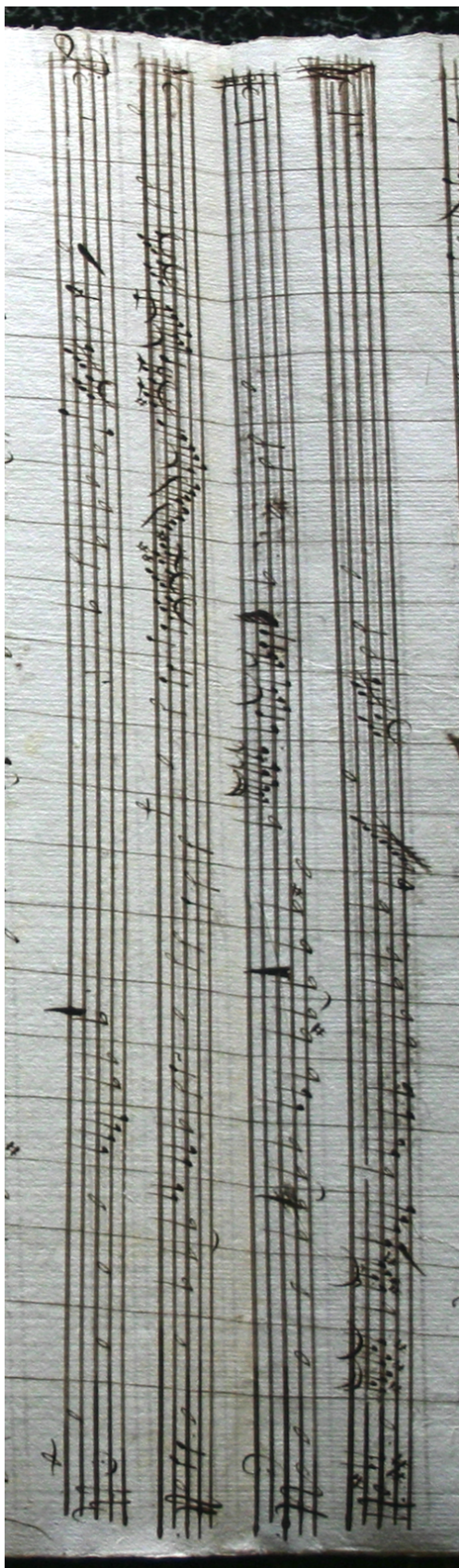
fol. 249

5

10

15 ms: semínima

20



[Chírio de] 3º Tom, fol. 249

[Obra de] *Terceiro* [tom]

fol. 141v-142v

5

10

15

20

2

25 30

35

40

45

50

55

60 65

70

75

80 85

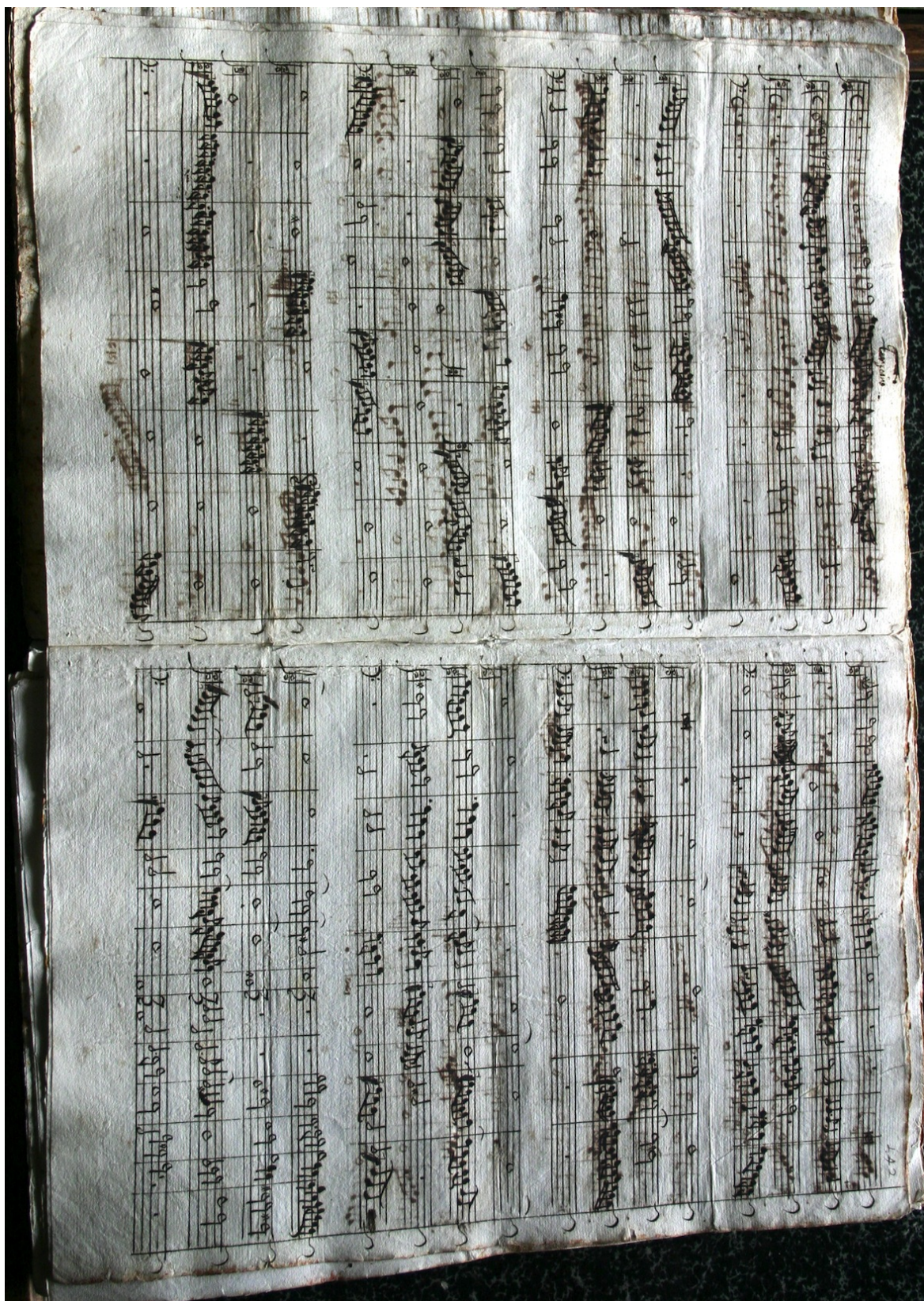
90

95

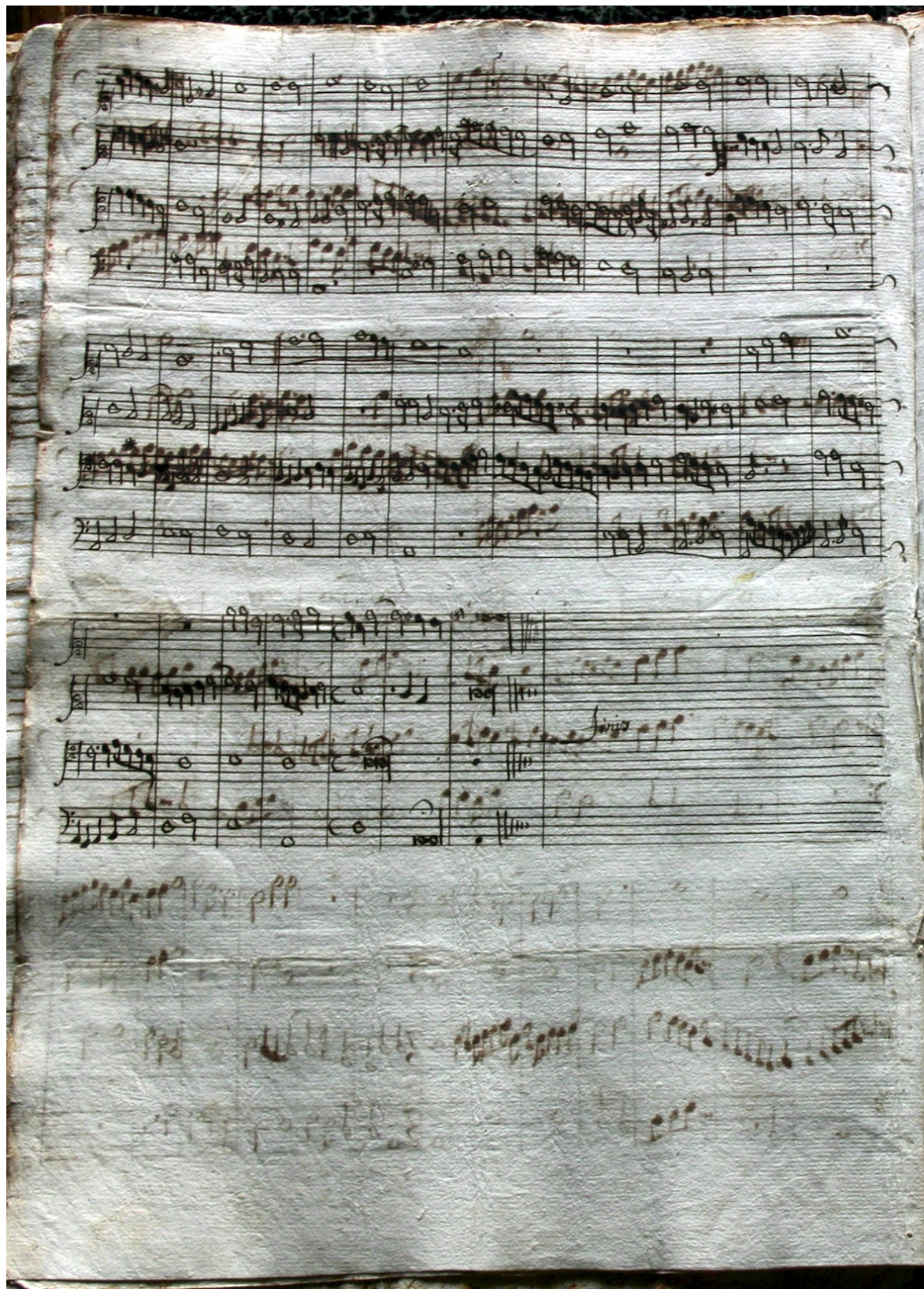
100

105

110



[Obra de] Terceiro [tom], fol. 141v-142



[Obra de] Terceiro [tom], fol. 142v

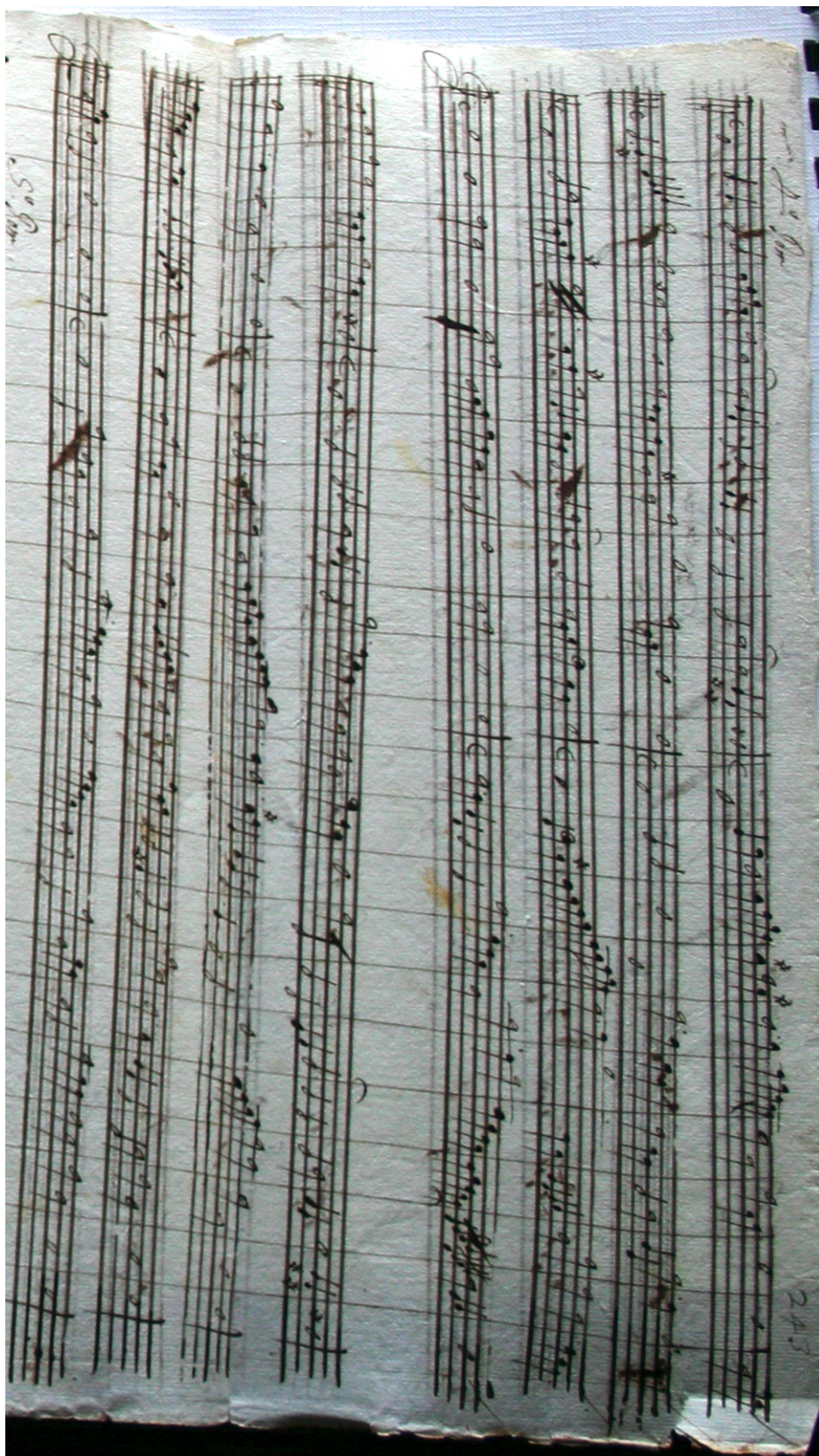
[Entrada de] 4^o Tom

fol. 243

First system of the musical score, measures 1 to 5. It features four staves in 3/4 time. The top staff (Soprano) begins with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5, ending with a half note G4 marked with a '5'. The second staff (Alto) starts with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4, ending with a half note G4. The third staff (Tenor) begins with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5, ending with a half note G4. The bottom staff (Bass) starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, ending with a half note G3. A slur covers the last two measures of the system.

Second system of the musical score, measures 6 to 10. The top staff (Soprano) has quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by a half note G4 marked with a '10'. The second staff (Alto) has quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by a half note G4. The third staff (Tenor) has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, ending with a half note G4. The bottom staff (Bass) has a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, ending with a half note G3. Slurs are present over measures 7-8 and 9-10.

Third system of the musical score, measures 11 to 15. The top staff (Soprano) has quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by a half note G4 marked with a '15'. The second staff (Alto) has a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, ending with a half note G4. The third staff (Tenor) has quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by a half note G4. The bottom staff (Bass) has a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, ending with a half note G3. Slurs are present over measures 11-12 and 13-14.

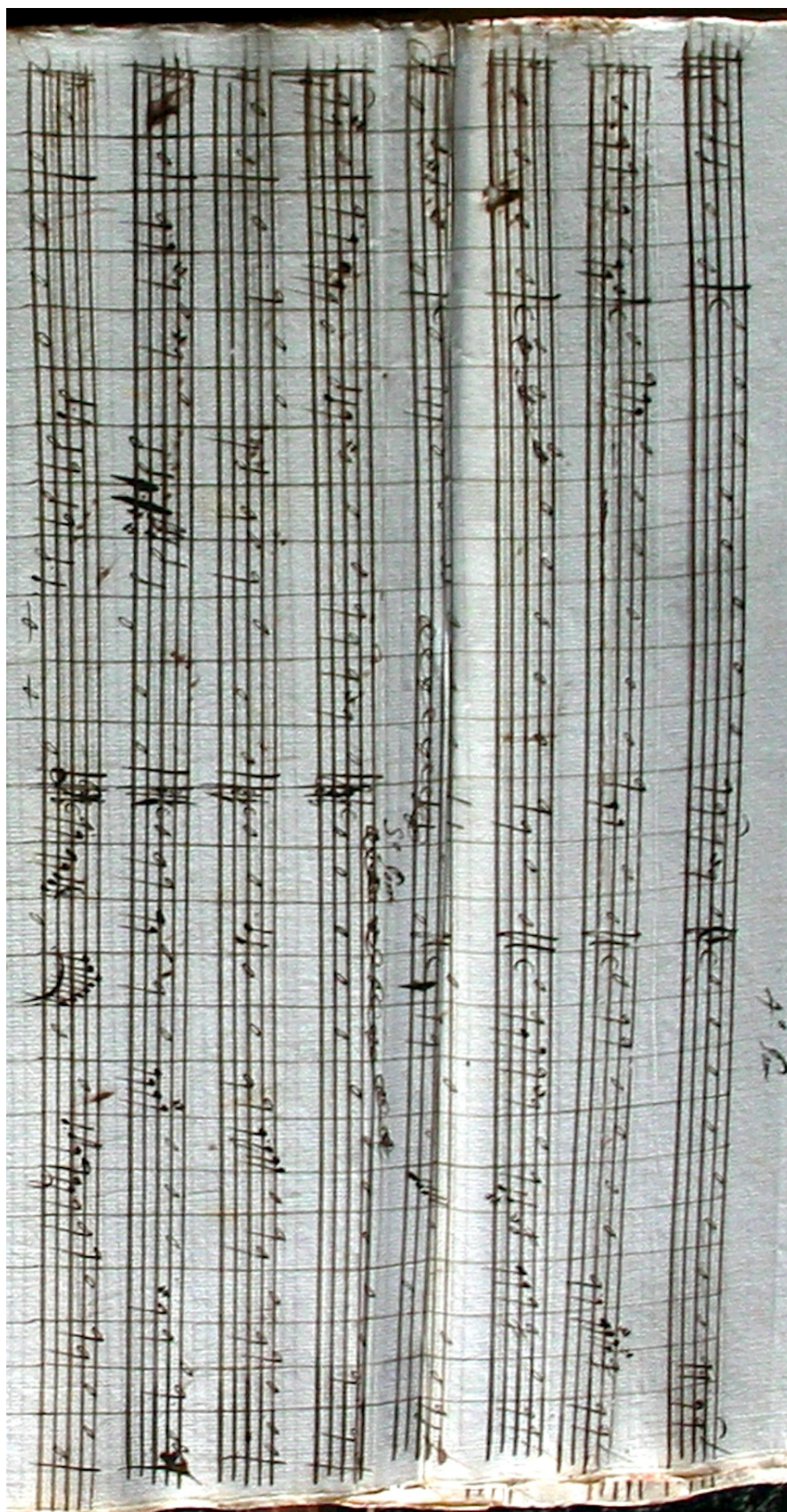


[Entrada de] 4º Tom, fol. 243

[Entrada de] 4^o Tom

fol. 245v



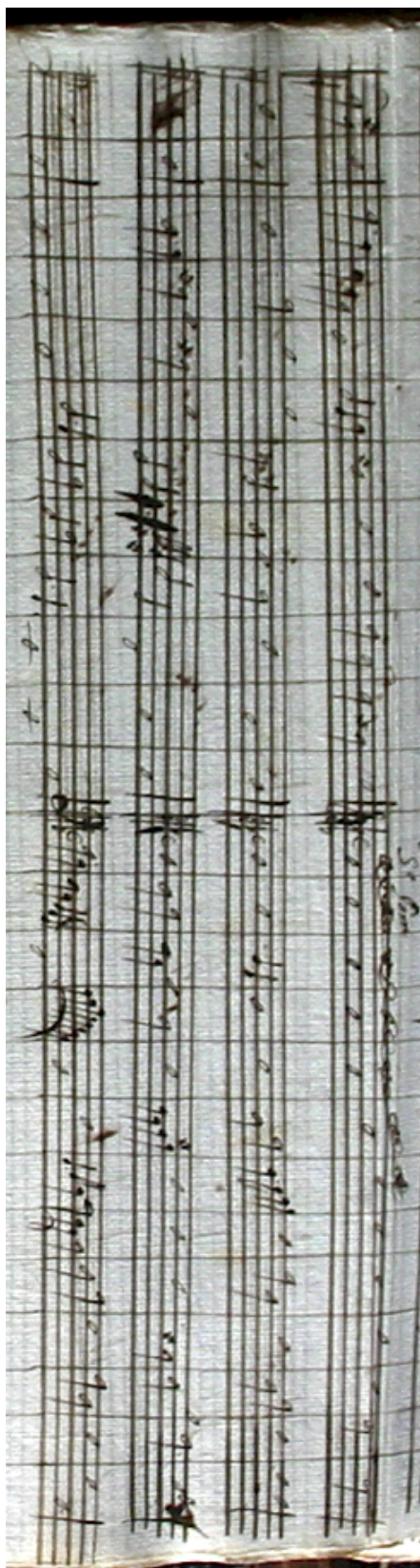


[Entrada de] 4º Tom, fol. 245v

[Entrada de] 4º Tom

fol. 245v

A musical score for the entry of the 4th mode, fol. 245v. The score is written on four staves, each with a different clef: the first staff has a soprano clef (C1), the second a alto clef (C3), the third a tenor clef (C4), and the fourth a bass clef (C2). The time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The score consists of 10 measures. Measure 5 is marked with a '5' above it, and measure 10 is marked with a '10' above it. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers, and semibreves) and rests. A bracket under the third staff in measure 5 is labeled 'ms: ilegível'.



[Entrada de] 4º Tom, fol. 245v

[Verso de 4º Tom por Elami]

fol. 3v

5

10

ms: re ms: si



[Verso de 4º Tom por Elami], fol. 3v

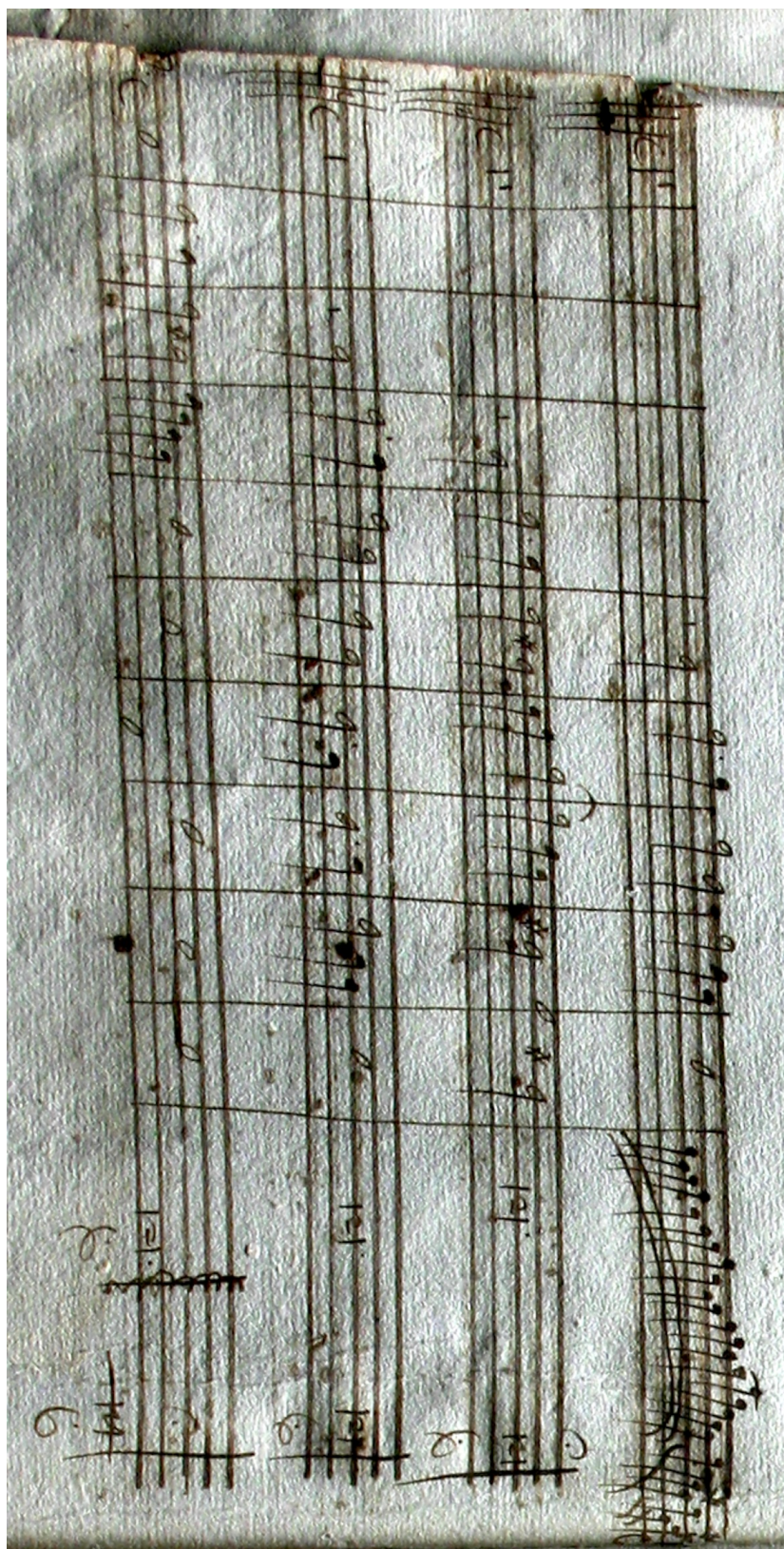
[Verso de 4º Tom por E Lami]

fol. 2v

5

10

ms: la



[Verso de 4º Tom por Elami], fol. 2v

[Chirio de] 4º Tom

fol. 249v

5

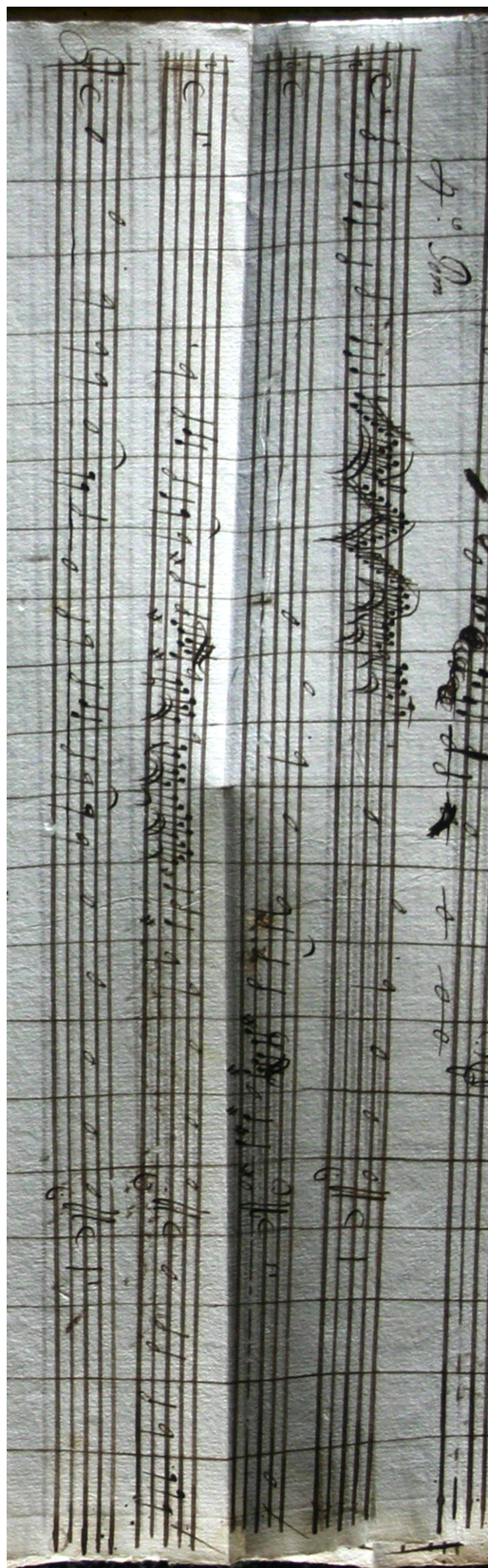
10

15

ms: re

ms: re

ms: re



[Chírio de] 4º Tom, fol. 249v

[Chirio de 4º Tom]

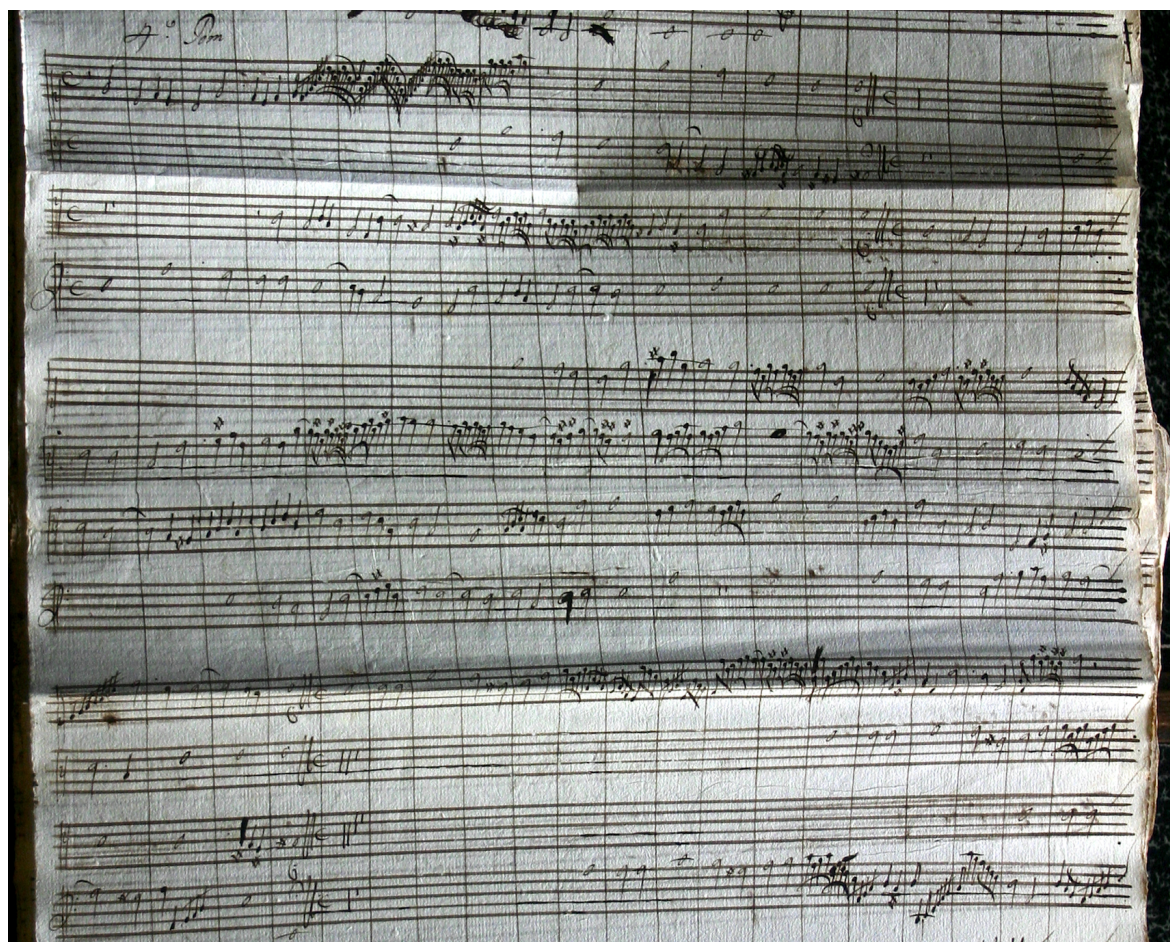
fol. 249v

5

10 15

20

25

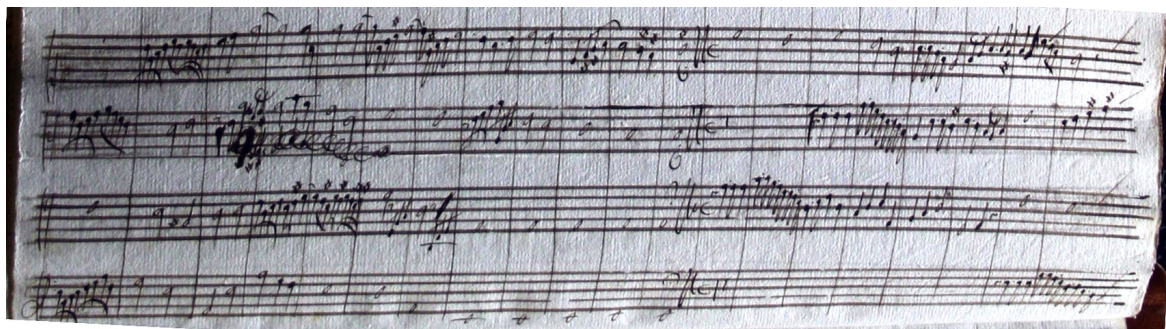


[Chório de 4º Tom], fol. 249v

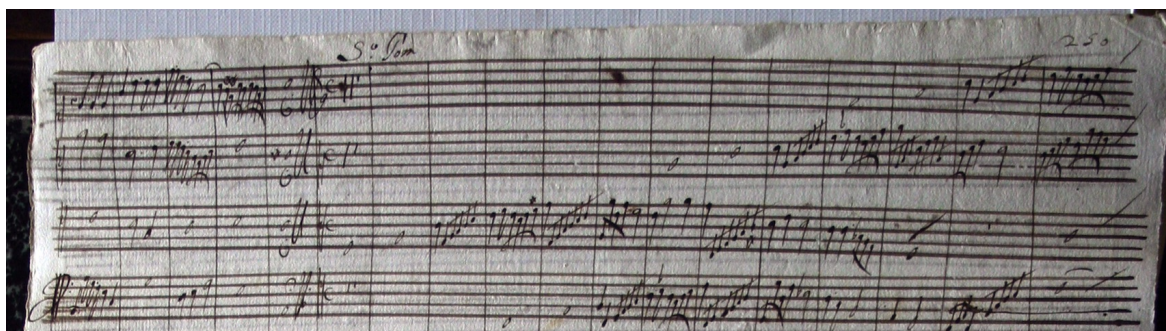
[Chirio de 4º Tom]

fol. 249v-250

The musical score is presented in two systems, each with four staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). A measure number '5' is placed above the first staff of the first system. The second system continues the piece, with a measure number '10' placed above the first staff. The notation remains consistent with the first system, showing a continuation of the polyphonic texture. The score concludes with a double bar line at the end of the fourth staff in the second system.



[Chírio de 4º Tom], fol. 249v



[Chírio de 4º Tom], fol. 250

[Entrada de 5º Tom]

fol. 243

A musical score for a four-part setting, likely a motet or mass, in the 5th mode. The score is written on four staves, each with a different clef: the top staff is in treble clef, and the three lower staves are in bass clef. The time signature is common time (C). The key signature is one sharp (F#), indicating the 5th mode (Mi). The score consists of 10 measures. Above the first staff, the number '5' is written above the 5th measure, and '10' is written above the 10th measure. The music features a variety of note values, including minims, crotchets, and quavers, with some notes beamed together. The piece concludes with a double bar line at the end of the 10th measure.



[Entrada de 5º Tom], fol 243

Sobre Pange Lingua 1ª

[Manuel Rodrigues Coelho]
fols. 181-182

5

10

15

20

2

25

30

35

40

45

50

55

60

4

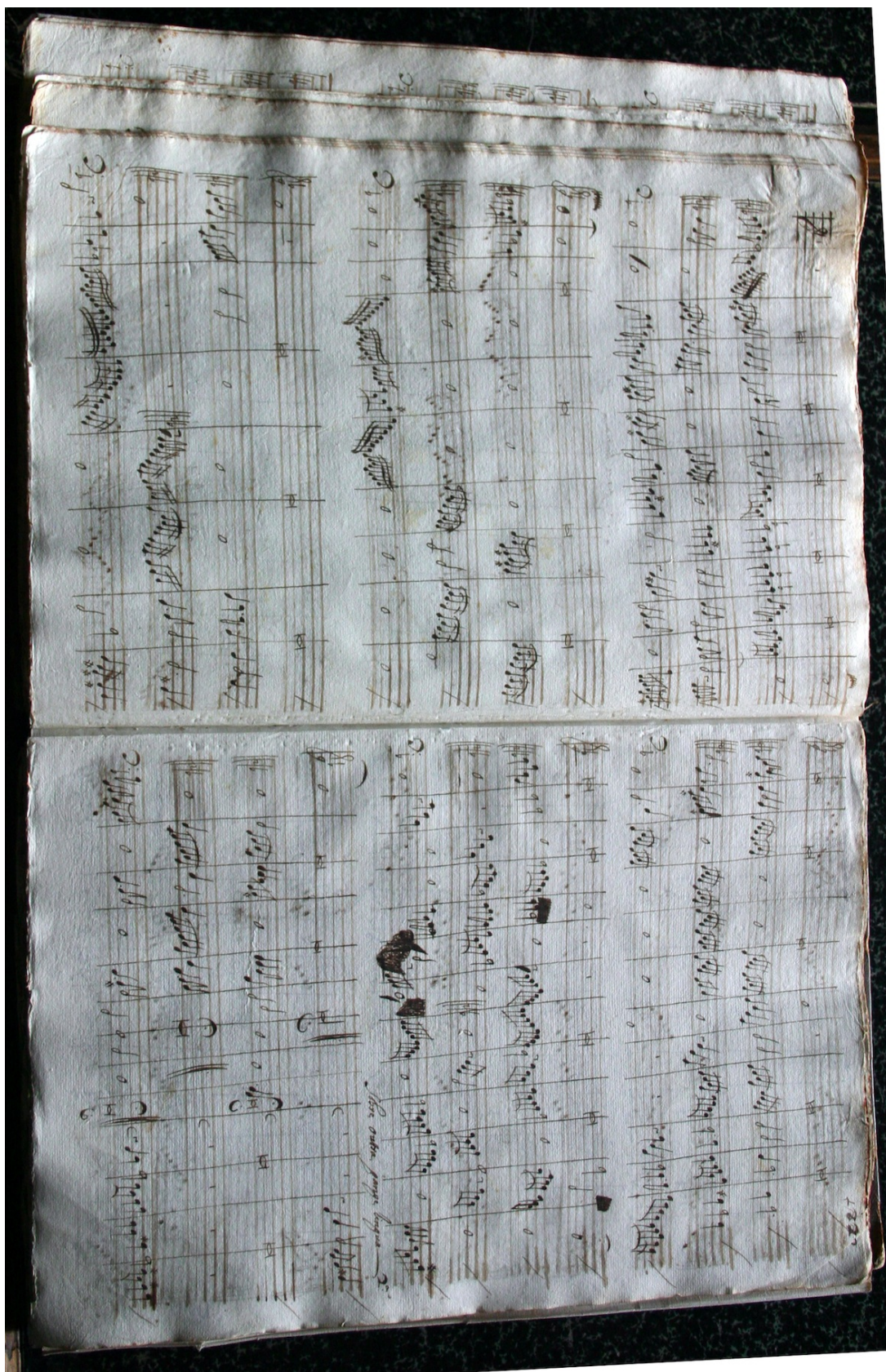
65

70 75

80



Sobre Pange Lingua 1ª, fol. 181



Sobre Pange Lingua 1ª, fol. 181v-182

Fantazia de 5º Tom

fol.101v



2

25

System 1 (Measures 25-29): Four staves in G minor. Treble staff: measures 25-29. Bass staff 1: measures 25-29. Bass staff 2: measures 25-29. Bass staff 3: measures 25-29.

30

System 2 (Measures 30-34): Four staves in G minor. Treble staff: measures 30-34. Bass staff 1: measures 30-34. Bass staff 2: measures 30-34. Bass staff 3: measures 30-34.

35

System 3 (Measures 35-39): Four staves in G minor. Treble staff: measures 35-39. Bass staff 1: measures 35-39. Bass staff 2: measures 35-39. Bass staff 3: measures 35-39.



Fantazia de 5º Tom, fol 101v

[Tento] *Do mesmo* [5º] Tom por *b-mol.*

[Manuel Rodrigues Coelho]
fols. 173-174

5

10

15 20

25

2

The image displays a musical score for a four-part setting, spanning measures 30 to 59. The score is written for four staves: Soprano (treble clef), Alto (treble clef), Tenor (alto clef), and Bass (bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into four systems, each starting with a measure number: 30, 40, 45, and 50. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes, sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, flats, naturals). The music is a polyphonic setting, likely of a Renaissance style, characterized by its complex interweaving of voices.

60

65

70

75

4

The musical score is presented in four systems, each containing four staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is numbered 80, 85, 90, 95, 100, 105, and 110 at the beginning of the respective systems. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The music is a polyphonic setting, likely of a Renaissance origin, characterized by its complex interweaving of voices.

The image displays a musical score for a four-part setting, likely a motet or a similar polyphonic work. The score is written for four staves, each with a different clef: Treble (top), Alto (second), Tenor (third), and Bass (bottom). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system covers measures 115 to 120, and the second system covers measures 120 to 125. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes), rests, and phrasing slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 125.



Do mesmo Tom por b-mol, fol. 173



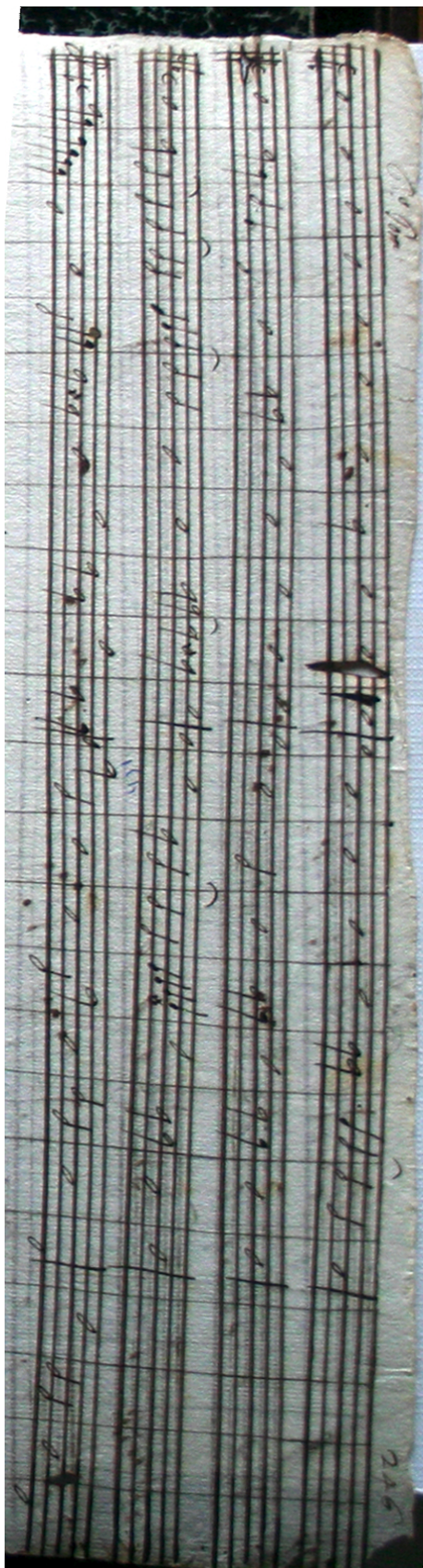
Do mesmo Tom por b-mol, fol. 173v-174

[Entrada de] 6º Tom

fol. 246

5

10 15 20



[Entrada de] 6º Tom, fol. 246

1º [Chirio de 6º Tom]

fol. 241

5

ms: la

10

15

20

25

30



1º [Chirio de 6º tom], fol. 251

Batalha de 6º Tom

[Pedro de Araujo]
fols. 38v-41

5 10

15 20

25 30

This musical score is a four-part setting, likely for voices or instruments, in a Renaissance style. It consists of four staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 35, 40, 45, 50, 55, and 60 indicated above the staves. The music features a variety of note values, including minims, crotchets, and quavers, as well as rests. The texture is polyphonic, with each part having its own melodic line. The notation includes various ornaments and phrasing slurs. The score is presented in a clean, professional layout with clear staff lines and note heads.

The musical score consists of four staves, each with a different clef: Soprano (C1), Alto (C2), Tenor (C3), and Bass (F1). The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into four systems, each starting with a measure number: 65, 70, 80, and 85. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. In the final system (measures 85-89), the Soprano staff features triplets of eighth notes, indicated by a '3' below the notes. The Alto and Tenor staves have rests in measures 86-89, while the Bass staff continues with a melodic line.

4

90

95

100 105

110

115 120

125

130 135

140

The musical score is presented in four systems, each containing four staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score begins at measure 145 and ends at measure 165.

- System 1 (Measures 145-150):** The Soprano staff features a melodic line with half and quarter notes. The Alto staff has a more active line with eighth and sixteenth notes. The Tenor and Bass staves provide harmonic support with longer note values.
- System 2 (Measures 151-155):** The Soprano staff continues its melodic development. The Alto staff shows a change in texture with more frequent sixteenth-note patterns. The Tenor and Bass staves maintain a steady harmonic accompaniment.
- System 3 (Measures 156-160):** The Soprano staff has a more complex melodic line. The Alto staff features a series of sixteenth-note runs. The Tenor and Bass staves continue their harmonic role.
- System 4 (Measures 161-165):** The Soprano staff has a highly active melodic line with many sixteenth notes. The Alto staff is mostly silent, providing a resting space for the other parts. The Tenor and Bass staves continue their harmonic accompaniment.

170

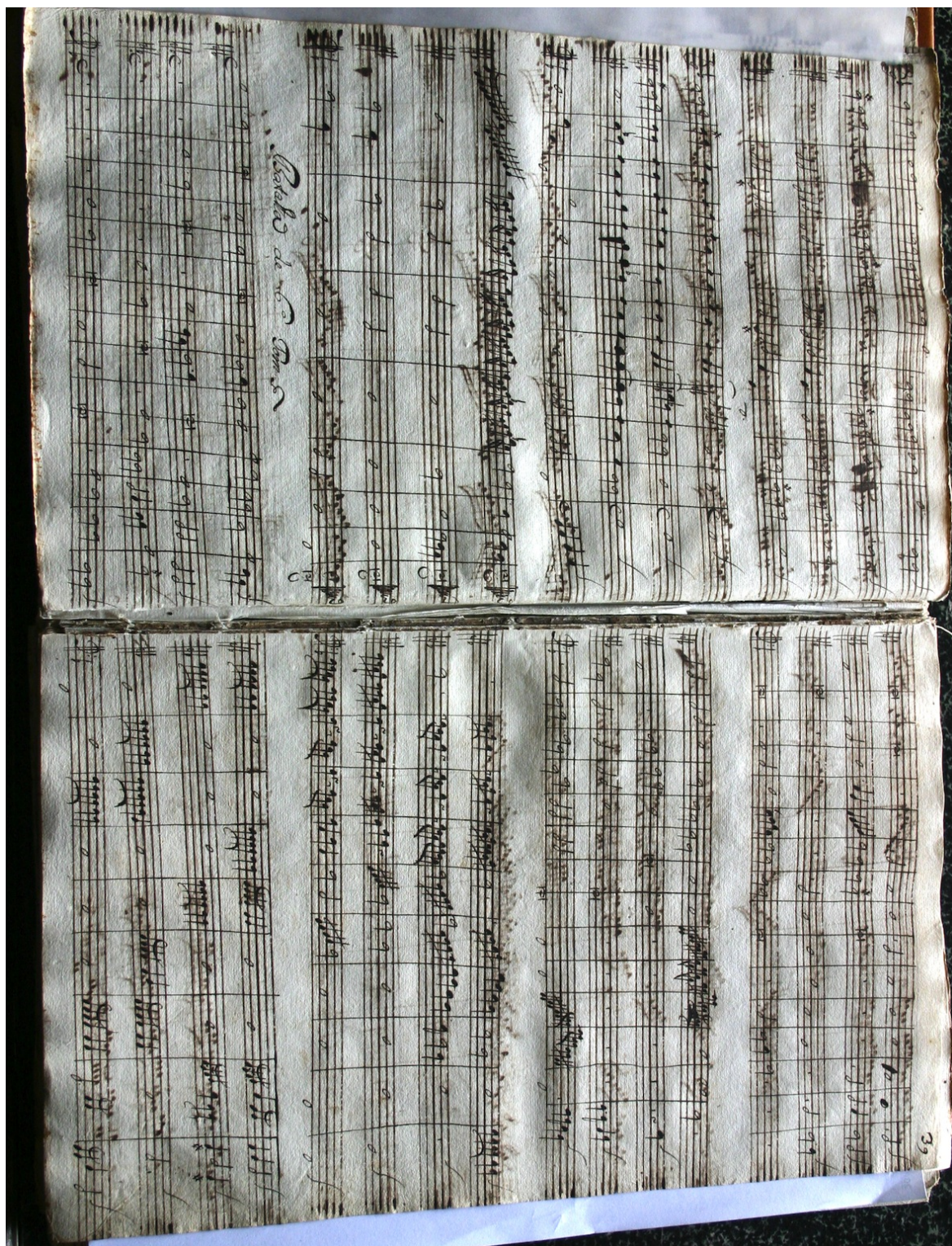
175

180

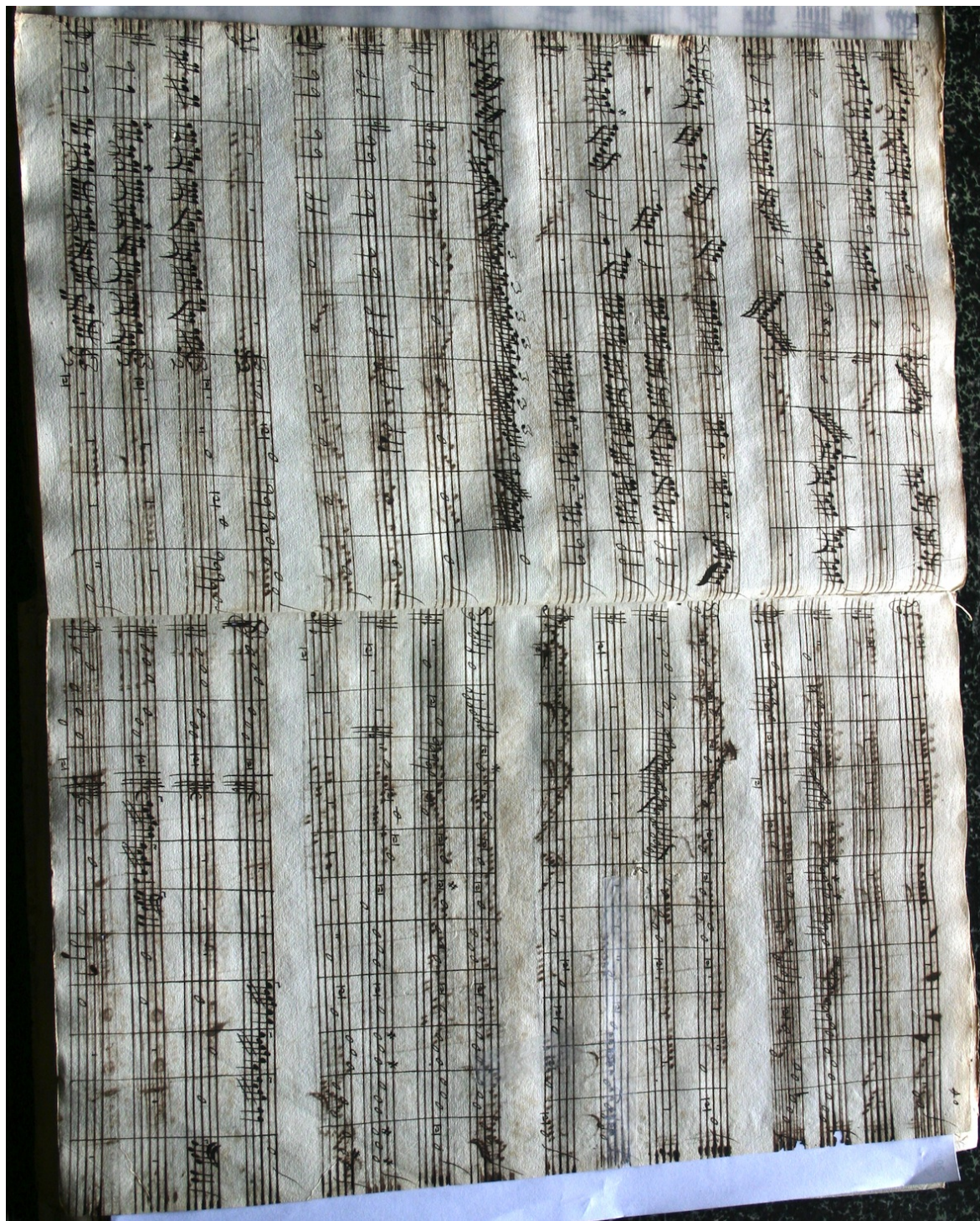
185 190

195

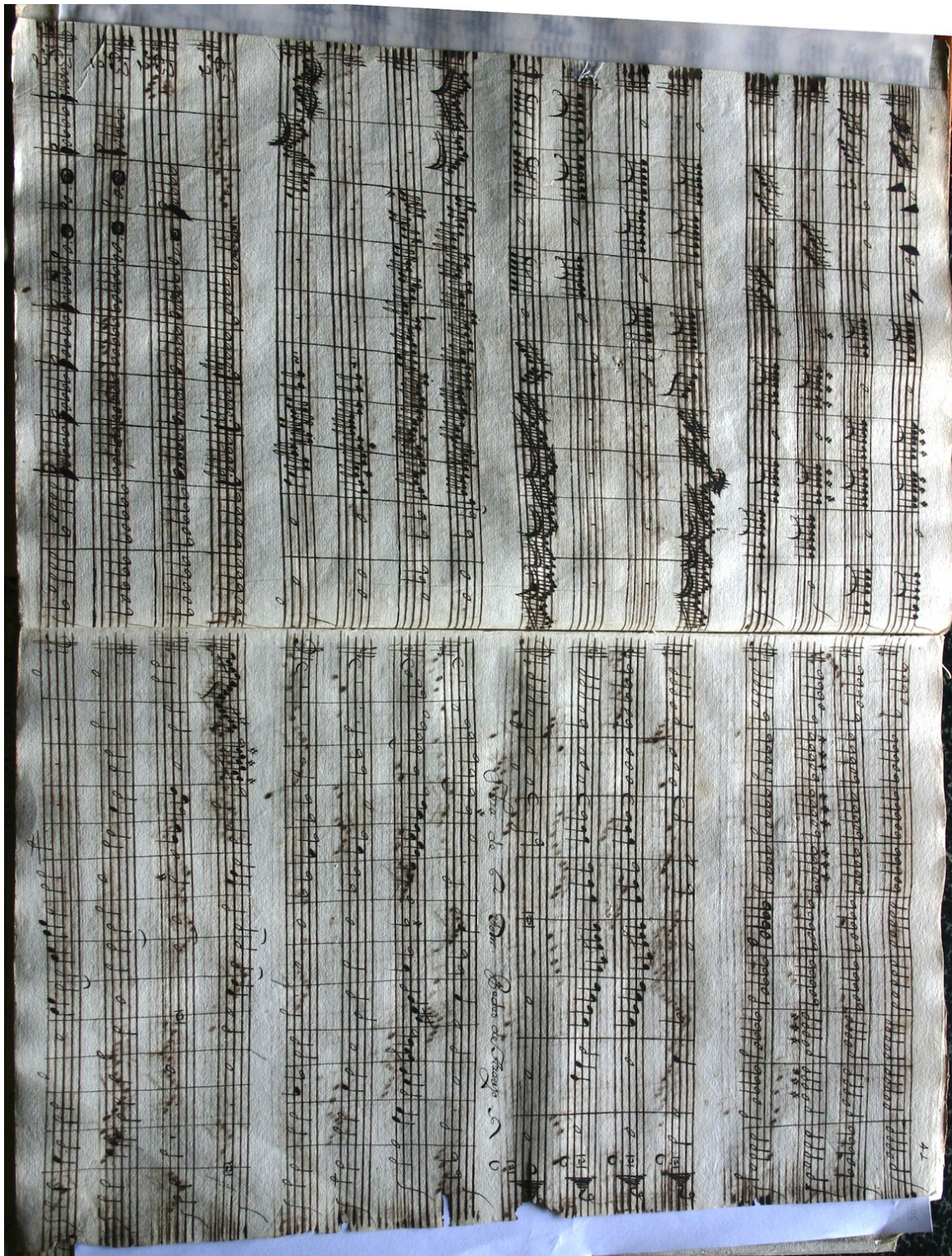
200



Batalha de 6º Tom, fol. 38v-39



Batalha de 6º Tom, fol. 39v-40



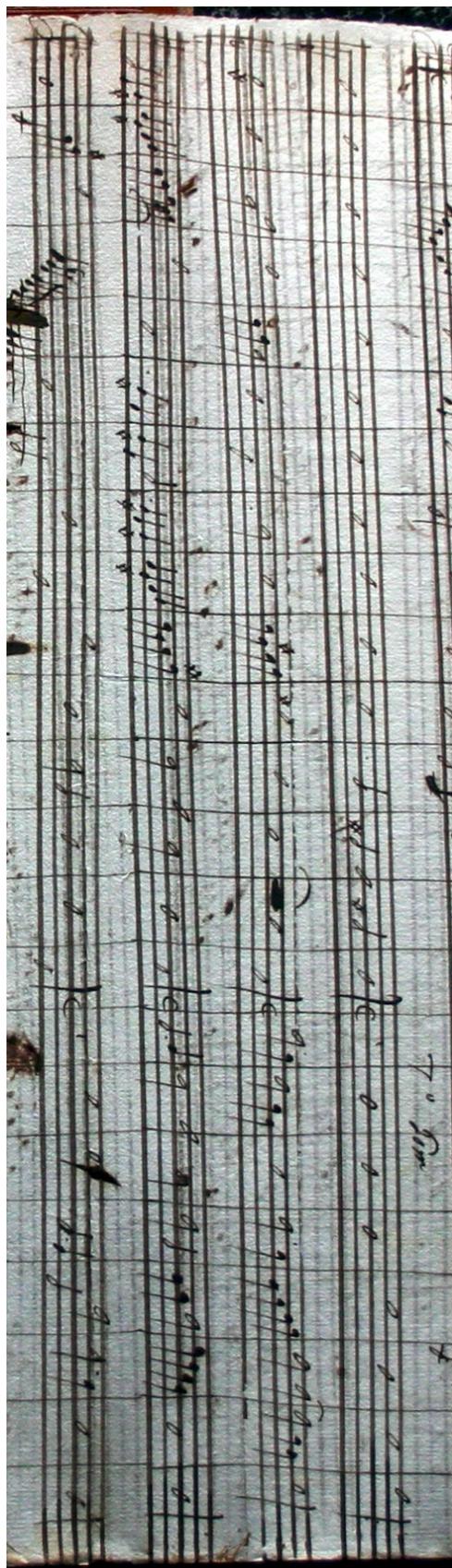
Batalha de 6º Tom, fol. 40v-41

[Entrada de] 7º Tom

fol. 246

5

Handwritten musical score for 'The Rose Tree' in 13/8 time. The score consists of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is written in 13/8 time. The first staff has a whole rest in the first measure, followed by half notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The second staff has quarter notes G4, A4, B4, C5, followed by a half note D5, then quarter notes E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, and G6. The third staff has quarter notes G4, A4, B4, C5, followed by a half note D5, then quarter notes E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, and G6. The fourth staff has a whole rest in the first measure, followed by half notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5.



[Entrada de] 7º Tom, fol. 246

[Chirio de 7º tom]

fol. 252

5

10

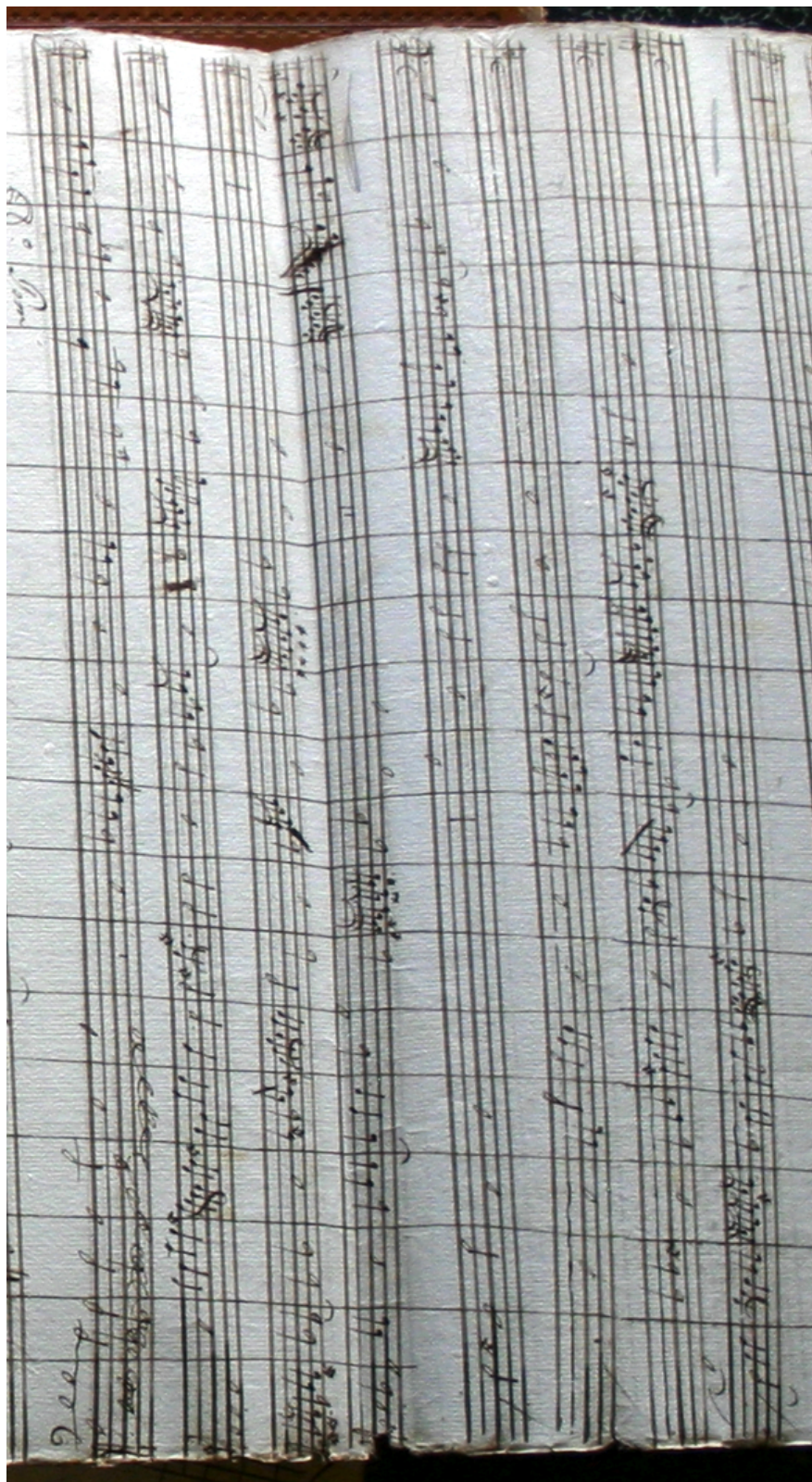
15

20

2

Chírio do 7º tom

The musical score is written for four staves, likely representing different voices or instruments. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, naturals). Measure numbers 25, 30, 35, and 40 are indicated above the staves. The score concludes with repeat signs and fermatas at the end of measure 40.



[Chirio de 7º Tom], fol. 252

Obra de 7º Tom sobre o Seculorum

fol. 120-122

5

10

15

20

2

25

30

35

40

45

50

55 60

65

70

75

80

85

90

95

100

105

110

115 120

125

130

135

140

145

150

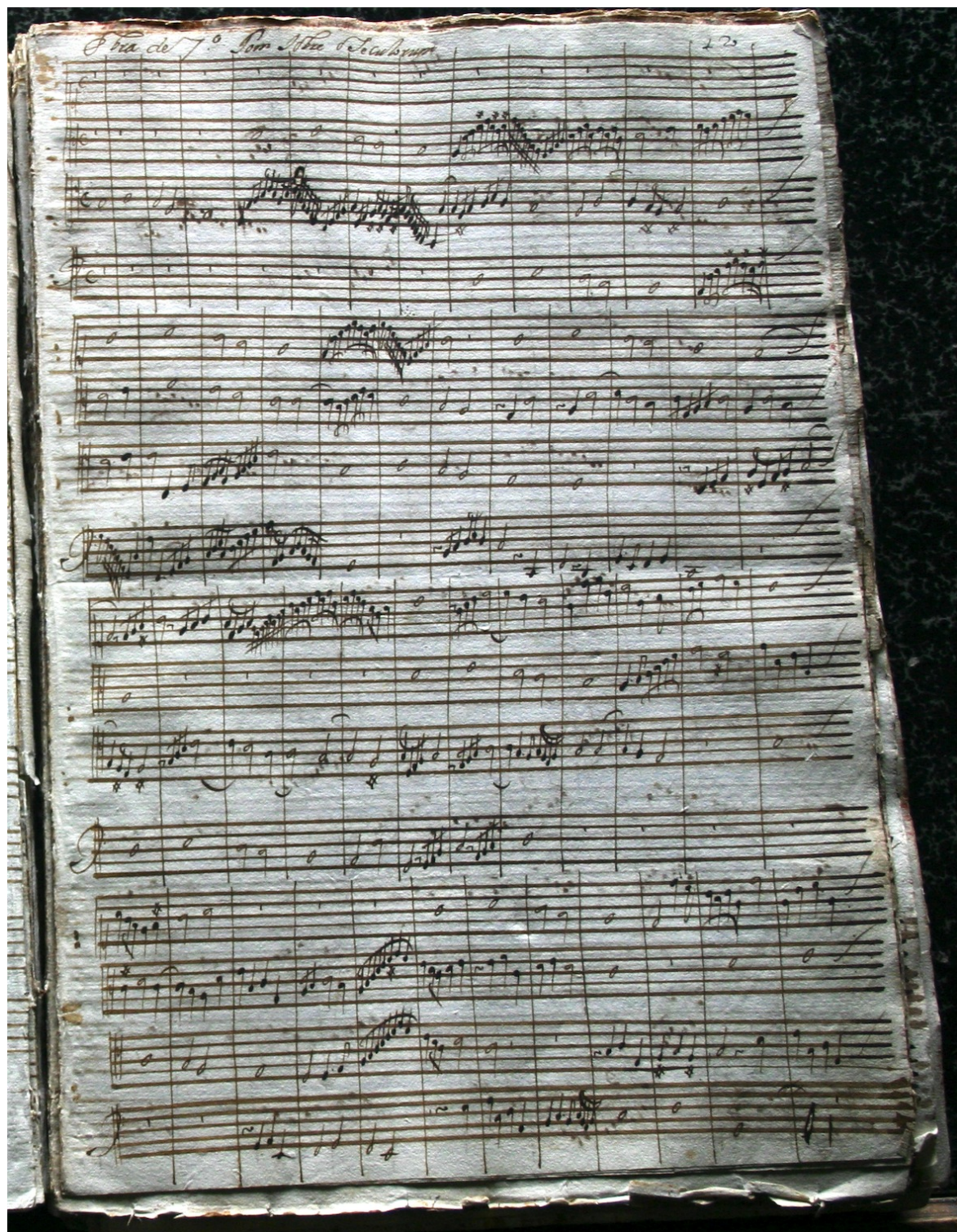
155

160

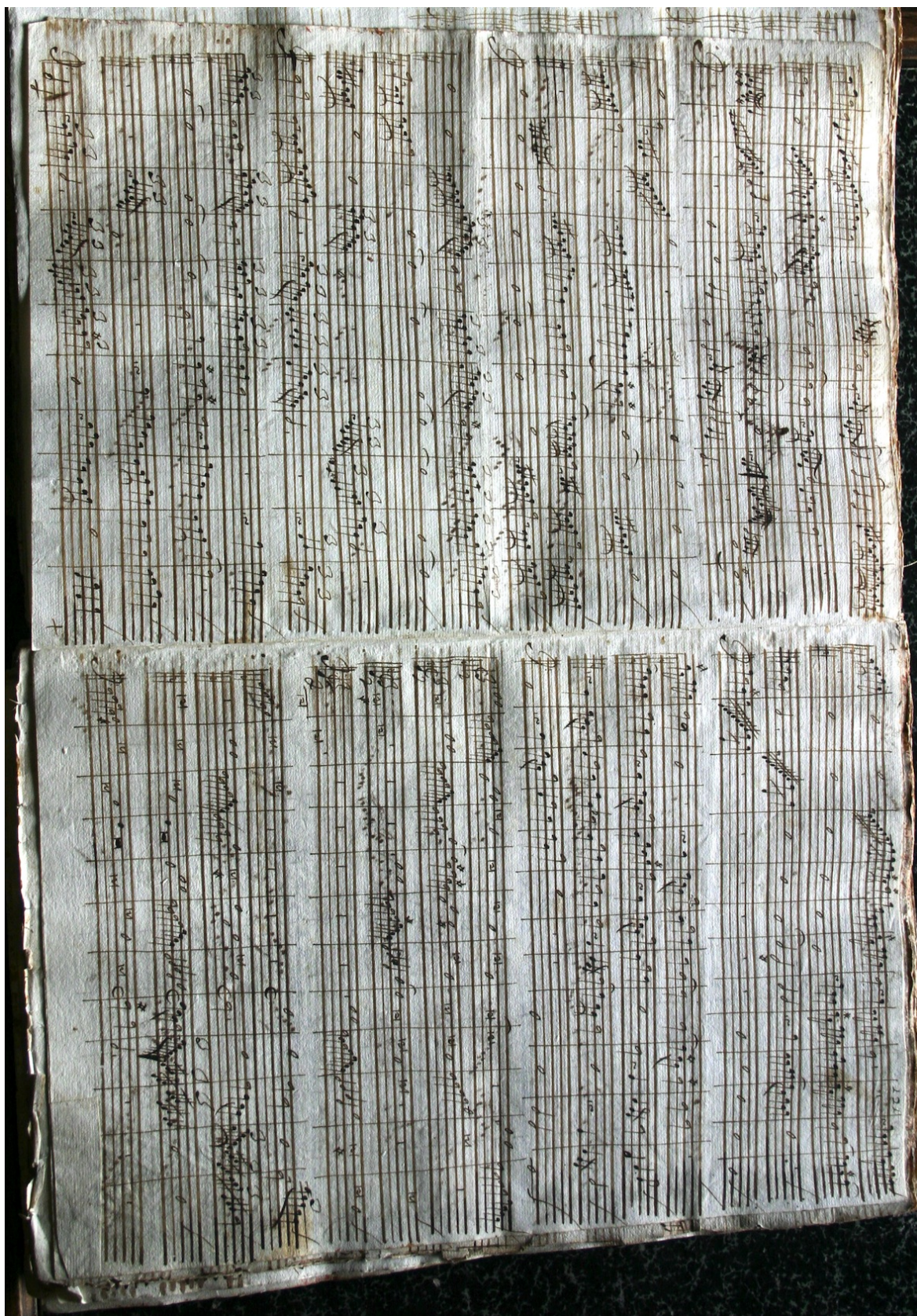
165

170

The image displays a musical score for a four-part setting, spanning measures 175 to 205. The score is written for four staves, each with a different clef: the top staff is in soprano clef (C1), the second in alto clef (C3), the third in tenor clef (C4), and the bottom in bass clef (C2). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is characterized by complex polyphonic textures with frequent cross-staff passages and intricate rhythmic patterns. Measure numbers 175, 180, 185, 190, 195, 200, and 205 are indicated above the staves. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of measure 205.



Obra de 7º Tom sobre o Seculorum, fol 120



Obra de 7º Tom sobre o Seculorum, fol 120v-121

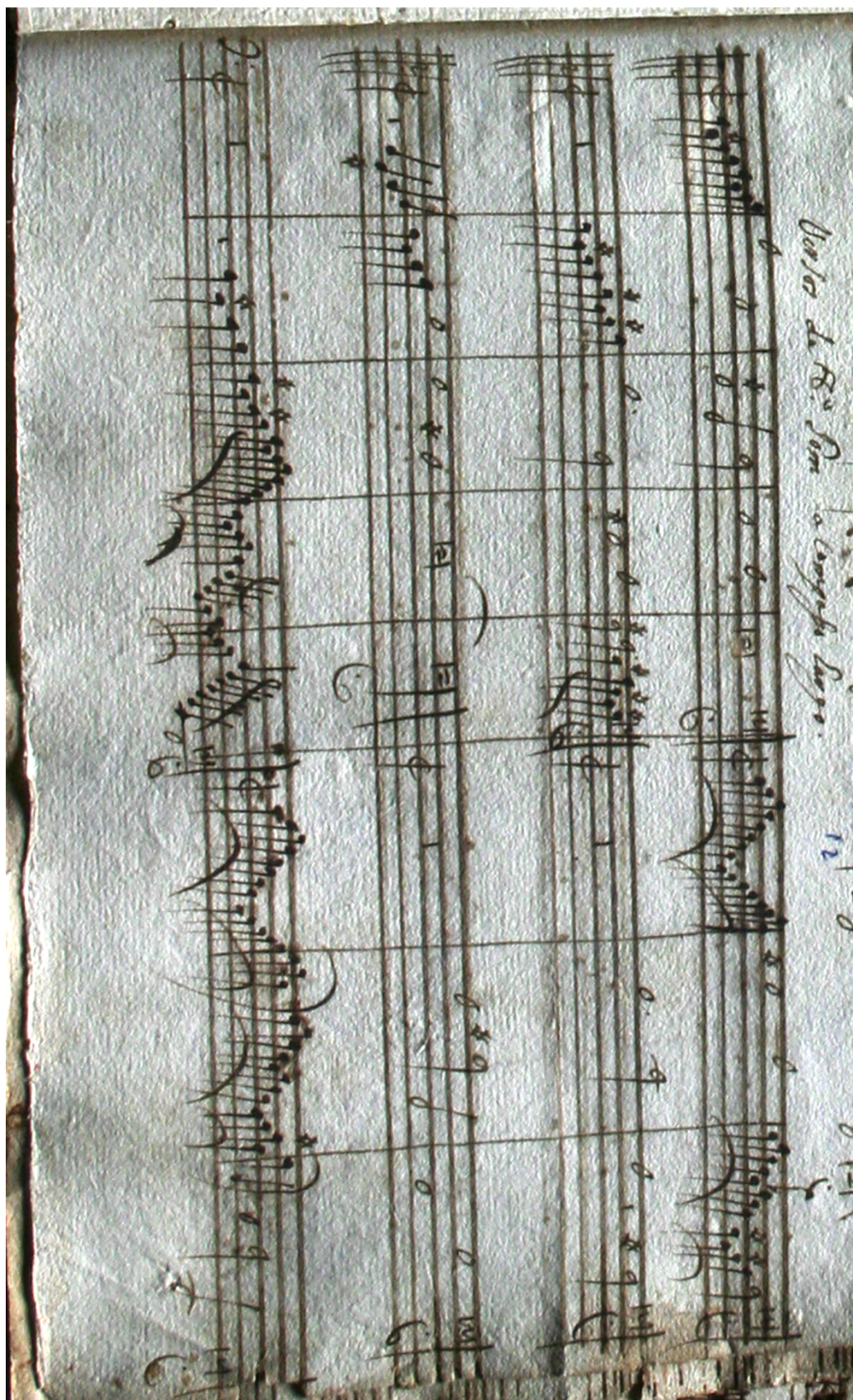


Obra de 7º Tom sobre o Seculorum, fol 121v-122

[Verso] de 8^o Tom a compasso largo

fol. 6

5



[Verso] de 8º Tom a compasso largo, fol. 6

[Tento] *De 8º Tom. natural.*

[Manuel Rodrigues Coelho]
fol. 177v-179

[illegible][illegible][illegible][illegible]

The musical score is presented in four systems, each containing four staves. The notation is in mensural style with a 15/8 time signature. The key signature has one sharp (F#). The systems are marked with measure numbers 25, 30, 35, 40, and 45. The first system (measures 25-30) shows a vocal line with a melisma on a whole note, and instrumental parts with various rhythmic patterns. The second system (measures 31-35) continues the vocal line and instrumental accompaniment. The third system (measures 36-40) features a more active vocal line and instrumental parts. The fourth system (measures 41-45) concludes the section with sustained notes in the vocal part and active figures in the instruments.

50

55

60 65

70 75

4

The musical score is presented in four systems, each containing four staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The notation is in a historical style, likely 16th-century, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score is divided into measures, with measure numbers 80, 85, 90, 95, 100, and 105 indicated above the staves. The music features a variety of note values, including minims, crotchets, and quavers, with some measures containing rests. The overall texture is polyphonic, with each part contributing to the harmonic structure.

110

Sheet music for 'The Rose Tree' in 3/4 time. The score consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. The Treble staff contains the melody, starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4, then a half note C5, and a final half note B4. The Alto staff begins with a key signature change to one sharp (F#) and contains a series of half notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, and G4. The Tenor staff contains half notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, and G4. The Bass staff contains half notes: F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, and G3. The piece concludes with a double bar line.

[illegible]

125

The image shows a musical score for a song titled "The Rose Tree". The score is written for four parts: a vocal line and three piano accompaniment staves. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in 3/4 time, with the second staff in treble clef and the third in bass clef. The bottom staff is a bass line in bass clef. The music features a simple melody in the vocal line and a rhythmic accompaniment in the piano parts.

[illegible]

140

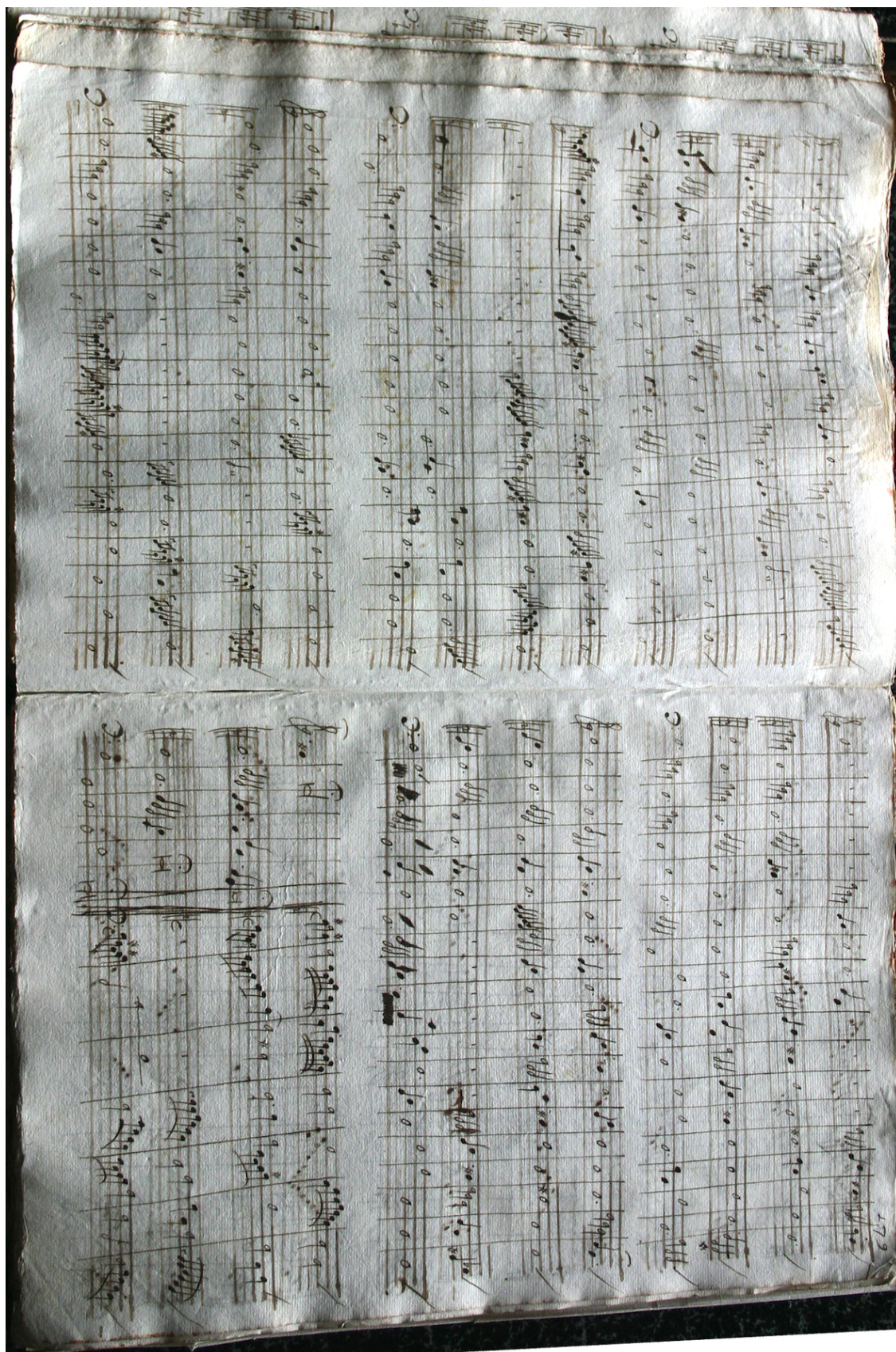
150

160

170



[Tento] De 8º Tom. natural., fol. 177v-178



[Tento] De 8º Tom. natural., fol. 178v-179

Phantasia de 8º. Tom.

Pedro de Araujo
fol. 24v27

5

10

15

20

2

The image displays a musical score for a four-part setting, likely a motet or a similar vocal or instrumental piece. The score is written in 16th-century notation, featuring a four-part setting (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) in a 3/4 time signature. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major or B minor. The score is divided into four systems, each containing four staves. The first system starts at measure 25, the second at measure 30, the third at measure 35, and the fourth at measure 40. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals, typical of Renaissance polyphonic music. The score is presented in a clean, black-and-white format, suitable for academic or performance purposes.

The musical score consists of four systems, each with four staves (Treble, Alto, Tenor, Bass). The notation is complex, featuring numerous triplets (indicated by a '3' over a bracket) and sixteenth-note runs. Measure numbers 45, 50, and 55 are placed at the beginning of the first, third, and fourth systems respectively. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 16/8.

4

60

65

70

75

80

85

This musical score is for the song 'The Rose Tree' in 12/8 time. It consists of four systems of staves. The first system (measures 75-79) features a melody in the treble clef and accompaniment in the two bass staves. The second system (measures 80-84) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 85-89) includes triplets in the melody and accompaniment. The fourth system (measures 90-94) concludes the piece with a final melody line and accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 12/8.

6

90

95

100

105

System 1, measures 105-108. The score is in 13/8 time. The first staff (treble clef) has rests. The second staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff (treble clef) contains a more complex melodic line with many sixteenth notes. The fourth staff (bass clef) has a single note in measure 105, rests in 106 and 107, and a melodic line in 108.

110

System 2, measures 109-112. The first staff (treble clef) has rests in 109 and 110, then a melodic line in 111 and 112. The second staff (treble clef) has a melodic line with a slur over measures 109-110. The third staff (treble clef) has a melodic line with a sharp sign in measure 111. The fourth staff (bass clef) has a melodic line throughout the system.

115

System 3, measures 113-116. The first staff (treble clef) has a melodic line with a slur over measures 113-114. The second staff (treble clef) has a melodic line with a slur over measures 113-114. The third staff (treble clef) has a melodic line with a sharp sign in measure 114. The fourth staff (bass clef) has a melodic line with a slur over measures 113-114.

120

System 4, measures 117-120. The first staff (treble clef) has a melodic line with a slur over measures 117-118. The second staff (treble clef) has a melodic line with a sharp sign in measure 117. The third staff (treble clef) has a melodic line with a sharp sign in measure 117. The fourth staff (bass clef) has a melodic line with a slur over measures 117-118.

8

145 150

155

ms: pausa e hastes invisíveis

160

165

10

The musical score is presented in four systems, each with four staves. The notation is in 13/8 time, indicated by the '13' over the '8' in the clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. Measure numbers 170, 175, 180, and 185 are placed above the first staff of each system. The fourth system (measures 185-190) features prominent triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) in the first, second, and fourth staves. The music is a complex polyphonic setting, likely a motet or a similar Renaissance vocal or instrumental work.

190

195

200

205

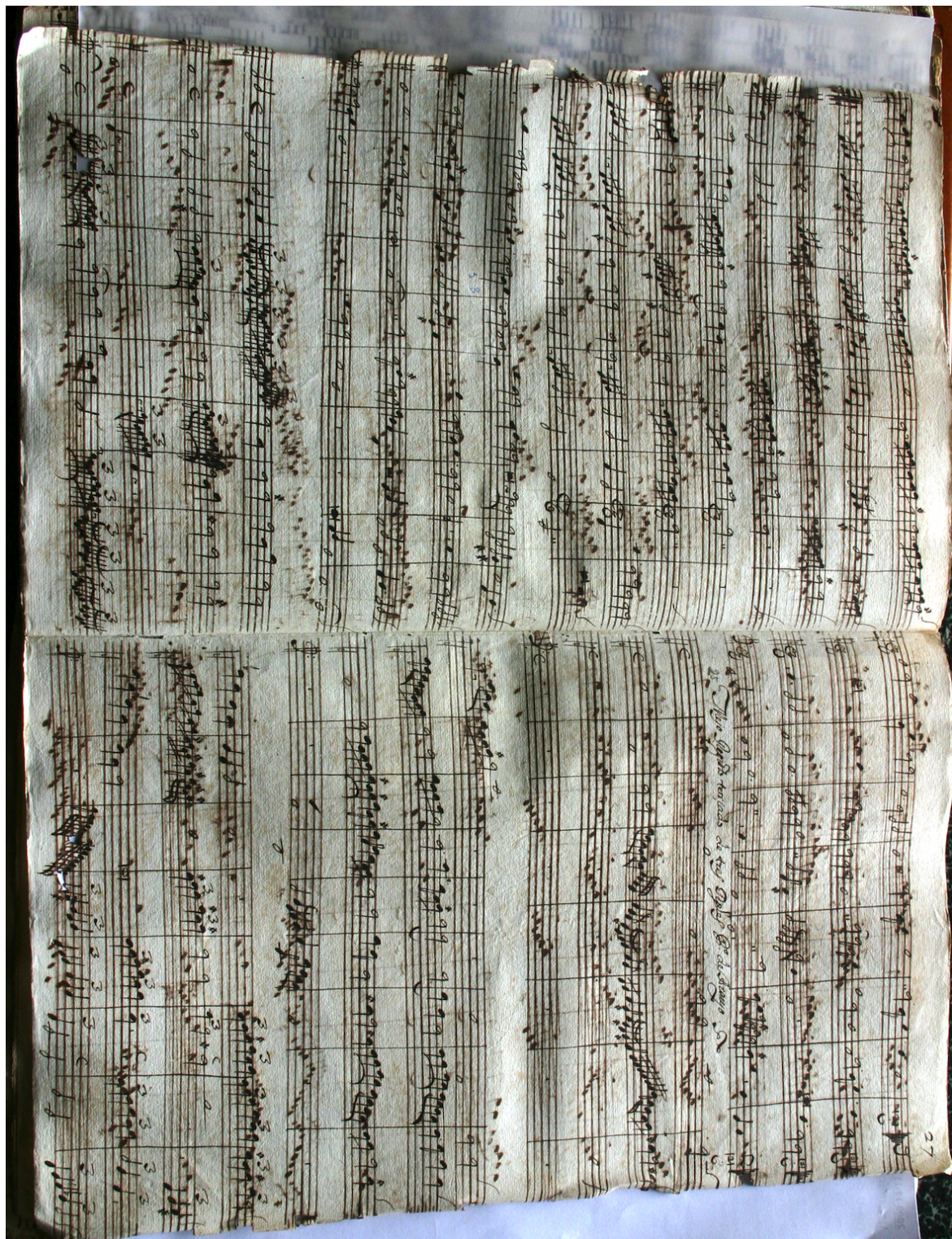
210



Phantasia de 8º. Tom., fol. 24v-25



Phantasia de 8º. Tom., fol. 25v-26



Phantasia de 8º. Tom., fol. 26v-27

TRANSCRIÇÕES E FAC-SIMILES

b) P-Cug mm 242

[Fantasia de quarto tom]

[António Carreira?]
fol. 111v

5

10

15

20

25

30

2

35

System 1 (Measures 35-40): This system contains the first six measures of the piece. It features four staves. The top staff is in treble clef, and the other three are in alto clef. The music is written in a style typical of 16th-century polyphony, with a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests.

40 45

System 2 (Measures 40-45): This system contains measures 40 through 45. The musical texture continues with similar note values and rests across the four staves. Measure 45 ends with a repeat sign.

50

System 3 (Measures 50-55): This system contains measures 50 through 55. The music continues with a similar polyphonic texture. Measure 55 ends with a repeat sign.

55 60

System 4 (Measures 55-60): This system contains measures 55 through 60. The music continues with a similar polyphonic texture. Measure 60 ends with a repeat sign.

65

70



[Fantasia de quarto tom], fol. 111v

Quartus tonus

[António] Ca[rreira]
fol. 139v

5

10

15

20

2

The image displays a musical score for a four-part setting, likely a motet or a similar polyphonic work. The score is written on four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each containing four staves. The first system starts at measure 25 and ends at measure 34. The second system starts at measure 35 and ends at measure 44. The third system starts at measure 45 and ends at measure 54. The fourth system starts at measure 55 and ends at measure 64. The music features a variety of note values, including minims, crotchets, and quavers, as well as rests and accidentals. The texture is polyphonic, with each part having its own melodic line. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and a consistent font.

50

ms: faltam hastes

55

60

65



Quartus tonus, fol. 139v

TEXTOS

Notas ao programa (folha de sala)

O programa que apresentamos é a tradução de um reportório originário das primeiras décadas do século XVII português e sobrevivente num manuscrito residente na Biblioteca Municipal de Braga com o número 964. O título que ostenta, ““Livro de Obras de Órgão”” indicia claramente o destinatário do reportório nele contido.

Inspirada numa declaração de Marin Mersene em 1635 na qual as combinações de flautas são comparadas aos registos do órgão (“grand jeu” e “petit jeu” são os termos usados para designar dois registos separados por uma oitava e uma nota) a nossa transcrição procura explorar as diferentes combinações permitidas pelas 15 flautas, usando-as de forma a que, tal como num órgão, se encontre a registação mais adequada ao carácter de cada obra. Mersenne diz ainda que os dois conjuntos podem ser usados simultaneamente, sem no entanto explicar como e abrindo com essa declaração *en passant* a porta de um mundo de experimentação que motivou a nossa abordagem interpretativa.

O título deste programa é obviamente uma piada, sugerida por Adrian Brown quando o esboço do conceito estava a ser preparado. É evidente a referência a uma das mais conhecidas obras de J.S Bach, conhecida em português por “O Cravo Bem-Temperado” mas que mais correctamente deveria ser designada como “O Teclado Bem Temperado”. Nessa obra de dois volumes, escritos em períodos diferentes da sua vida, são apresentados 24 prelúdios e fugas em 12 tonalidades diferentes. O “tempero” é uma referência aos sistemas de afinação de então, que não soavam do mesmo modo em todas as tonalidades. A escolha de quais as tonalidades preferidas e preteridas era ditado pelo contexto e esse processo designava-se por “temperamento”.

Neste programa, as obras são organizadas por “tons” e não por “tonalidades” (na realidade este último conceito não existia ainda no séc. XVII). A definição de “tom” é algo de muito complexo e que nos ocuparia muitas páginas mas poderemos resumidamente dizer que cada um dos 8 tons gravita em torno de harmonias e melodias características e por isso adquire um “sabor” particular que o torna único.

Também na forma das obras, existe um paralelo com o CBT: no nosso alinhamento encontrámos obras de carácter introdutório (os versos, as entradas) e outras de carácter contrapontístico “fugado” (os tentos, as obras e fantasias).

Resta-nos, finalmente, a explicar a questão do “tempero” de um *consort* de flautas. Tal como num teclado se torna indispensável encontrar o temperamento adequado a cada circunstância, num *consort* de flautas a afinação é um desafio de uma vida e que pode fazer a diferença entre um conjunto de instrumentos maravilhoso que “emana música dos anjos” (para citar um ouvinte inglês do séc. XVII) ou “um instrumento de tortura” (para citar qualquer pai com filhos no ensino básico).

Ensaio sobre autenticidade (texto retirado de folha de sala e que também integra o booklet cd *The Bad Tempered Consort*, editado por Challenge Classics em 2009)

Se há algo que deva ser notado acerca deste programa é a sua improbabilidade histórica! Numa altura em que o conceito de “autenticidade” é discutido, repensado, posto em causa, renegado, a nossa proposta é a de um programa historicamente improvável construído sobre critérios de probabilidade histórica.

Expliquemo-nos:

Em primeiro lugar, o formato. O conceito de “concerto” como o concebemos hoje em dia foi inventado na Inglaterra durante século XVIII. Até então eram outras as circunstâncias nas quais música podia ocorrer, na maior parte das vezes desempenhando uma função social. Assim sendo, um acontecimento musical de carácter antológico, organizado por critérios harmónicos e com cerca de uma hora de duração seria algo desconhecido para um ouvinte quinhentista ou seiscentista.

Segundo, a escolha de um manuscrito recipiente de música para órgão para fonte de reportório de um *consort* de flautas.

Terceiro, o contexto sacro das obras que ganharão vida no mais profano dos instrumentos, por vezes proscrioto nas igrejas.

Quarto, o anacronismo da escolha de instrumentos da primeira metade do séc. XVI para a execução de música da primeira metade do séc. XVII.

E finalmente, a utilização dos instrumentos em combinações inspiradas nos registos dos órgãos, prática sobre a qual não temos qualquer informação histórica com excepção de uma observação obscura feita *en passant* por Marin Mersenne no seu tratado de 1636/7 *Harmonie Universelle*.

Onde está a autenticidade, então?

Imaginemos que o benévolo leitor encontra um livro. Um livro belissimamente encadernado, um papel suave e compacto, uma caligrafia lindíssima, ilustrações de traço e cor inimagináveis. Um livro tão belo como objecto que imediatamente nasce em si um irresistível desejo de aceder ao seu conteúdo. No entanto, o conteúdo é completamente incompreensível: os

caracteres são-lhe totalmente desconhecidos e as extraordinárias ilustrações não fornecem muitas pistas sobre o assunto...

Mas o leitor não desiste! Imediatamente começa a procurar saber mais sobre os caracteres e descobre tratar-se de um alfabeto fonético muito antigo, do qual não sobrevivem muitos testemunhos. Continuando a pesquisar descobre mesmo em que língua o livro está escrito, uma língua também ela morta e escassamente documentada. Tal provoca-lhe uma enorme euforia, aprender essa língua é agora o seu projecto! E é enquanto diligentemente aprende essa língua que começa a ter alguma noção sobre o que se encontra nesse livro. Primeiro umas palavras isoladas, depois umas frases soltas mais deduzidas que decifradas, finalmente o suficiente para perceber que se trata de uma história de amor, de uma linda história de amor, da mais triste das histórias de amor. Uma história de 356 capítulos para ser contada à noite, uma por noite.

O seu entusiasmo projecta-o mais adiante, não descansa enquanto não conhecer o significado de cada palavra e é durante este processo que, por ter aprendido a falar a língua e não só a lê-la, descobre tratar-se de poesia. O som e o ritmo das palavras é por si só tão fascinante que quase dispensariam qualquer outra compreensão, mas por outro lado elas conferem à história um ritmo e uma densidade verdadeiramente hipnótica. Agora compreende também melhor as ilustrações e o quanto elas contribuem para saborear pequenos detalhes da história.

Até que um dia, quando finalmente adquire um razoável grau de compreensão da obra, decide convidar os seus melhores amigos para a sua casa e, após um magnífico jantar, aguardente e charuto, decide recitar-lhes, numa só noite, uma sua esforçada tradução na qual tenta deixar de fora o mínimo possível da maravilhosa história do maravilhoso livro e da maneira como ela é contada no original. Quando, ao nascer do sol, declama a última frase, o silêncio e os olhos humedecidos dos seus convivas são a prova de que naquela noite os personagens da novela voltaram a viver e morrer.

Em 1963 Robert Donington publica *The Interpretation of Early Music*, um livro que marcará uma geração de intérpretes. Nele encontramos a seguinte declaração de intenções: “(...) early music really is best served by matching our modern interpretations as closely as possible to what we believe (on historical grounds transmitted by surviving contemporary evidence) to have been the original interpretation... [This] may be called the doctrine of historical authenticity.”¹⁴

Sob o signo da “autenticidade” foram realizados milhares de concertos, gravados milhares de discos, formadas várias gerações de intérpretes e ouvintes. No entanto, não é preciso muito para perceber que o conceito de Donington é, senão absurdo, pelo menos profundamente desinteressante. Almejar executar o programa de hoje tal como teria sido executado por volta de 1650 seria um exercício de pura especulação arqueológica sem garantias de um resultado final esteticamente válido. Do ponto de vista da interpretação musical, tal caminho seria uma perda de tempo.

A “autenticidade” não pode ser um fim em si. Do mesmo modo que na alegoria anterior o nosso herói tem de reunir uma série de conhecimentos que lhe permitam aceder ao conteúdo do seu livro mágico, o intérprete historicamente informado tem de reunir uma série de ferramentas que lhe permitam compreender a obra musical que tem defronte e poder comunicá-la ao seu auditório. Esse trabalho passa por estudar como seriam feitas as coisas no seu tempo: que raciocínios presidiam à sua elaboração, em que contextos seriam limitadas, quais os elementos lexicais, gramaticais e sintáticos que regulavam as linguagens usadas, que estilos, que pressupostos estéticos... Este é um poço sem fundo, um verdadeiro labirinto, mas com um *terminus* bem definido. É que a recolha de informação histórica termina necessariamente onde se inicia a interpretação.

A nossa proposta é um sonho, um delírio até. Encontrar um ponto onde se possam interceptar um formato de concerto moderno, um repertório seiscentista de contexto sacro provavelmente pensado para órgão, um *consort* de flautas do século XVI regido pelas regras de prática interpretativa presentes nos tratados coevos e uma declaração de carácter dúbio num tratado francês de 1636/7 no qual são desenhadas flautas do séc. XVI, é um exercício de especulação fiel ao mais importante conselho dado por Sylvestro Ganassi no seu tratado de flauta de 1535 *Opera Intitulata Fontegara*: “Tu sai bene che dove manca la natura bisogna che l’arte sia maestra²”.

¹ “(...) a música antiga é melhor servida ao tentarmos igualar a nossa interpretação moderna àquilo que cremos (com base em informações históricas transmitidas por testemunhos contemporâneos) ter sido a interpretação original... [Isto] pode ser chamado de doutrina da autenticidade histórica.” (tradução do autor)

² “Tu sabes bem que onde falha a natureza é necessário que a arte seja mestre.” (tradução do autor)

Sobre os instrumentos (texto retirado do booklet cd *The Bad Tempered Consort*, editado por Challenge Classics em 2009)

As flautas usadas nesta gravação são reproduções fieis de instrumentos da época, actualmente pertencentes a vários museus. Originalmente foram fabricadas em duas oficinas diferentes que poderão estar separadas cronologicamente por um período até 50 anos. Pouco se sabe sobre os construtores de instrumentos de sopro do Renascimento. Os seus instrumentos raramente são assinados e as diferenças no design são pequenas, o que nos leva inevitavelmente aos domínios da especulação.

Existem 6 flautas sobreviventes com a marca HIES e outras 10 com a variante HIERS. Parece lógico assumir que ambas são abreviações do nome cristão Hieronymous. Investigações realizadas demonstram que as mesmas ferramentas foram usadas nas flautas com ambas as variantes, indicando uma origem comum. No entanto, não temos mais informação sobre o construtor e nem sequer sabemos se estes instrumentos são provenientes da Alemanha ou do norte de Itália. Estas flautas parecem ser eficientes mas ligeiramente menos refinadas do que é típico nos instrumentos deste período e possuem determinadas características que indicam uma tradição mais arcaica, pelo que são presumivelmente datadas do primeiro quartel do século XVI.

Mesmo que uma ligação entre a marca !!, presente em mais instrumentos de sopro de madeira do século XVI do que qualquer outra, e a conhecida família Bassano seja encontrada (e provavelmente nunca será), não existem grandes dúvidas sobre uma provável ligação com o grupo de construtores e instrumentistas mais bem documentado do período. Variações distintas da marca levaram a especular que seriam várias as gerações responsáveis pelos instrumentos sobreviventes nos nossos museus e certamente as diferenças de qualidade entre eles pode indicar isso mesmo. Sabemos também que a família se encontrava activa em Veneza e Londres, embora se desconheça o local em que cada um dos instrumentos foi construído. No entanto, os melhores instrumentos com esta marca que chegaram até nós, datando provavelmente de meados do século XVI, integram o conjunto de todas as flautas de maior qualidade sobreviventes.

As flautas no século XVI eram construídas em tamanhos separados por quintas. A demonstração deste facto chega-nos através dos instrumentos, dos tratados e também da própria

música. O *ensemble* de flautas, ou *consort*, era constituído por 3 tamanhos virtuais: baixo em *f*, tenor/alto em *c* e soprano em *g'*, indiferentemente do diapasão ou das notas produzidas. Os três tamanhos cobriam o âmbito do *gammaut* e reflectiam a natureza dos três hexacordes: *mollum*, *naturale* e *durum*. Mais tarde, sem dúvida como consequência da expansão das fronteiras do *gammaut*, um quarto tamanho foi adicionado, um soprano em *d''* e eventualmente um quinto, um baixo em *Bb*.

No entanto, durante a primeira metade do século XVII, o sistema modal antigo atingiu um ponto de ruptura e a música foi-se deslocando lentamente para o sistema tonal maior/menor moderno. Isto significa que as funções melódicas e horizontais das linhas individuais tornaram-se menos importantes que a sua função harmónica e vertical dentro de uma progressão de acordes. Deste modo, as diferentes partes polifónicas perderam a sua individualidade e tornaram-se meras harmonias acima do baixo, ou o acompanhamento da melodia. Os modos transformaram-se em tonalidades e os hexacordes em escalas. Oitavas paralelas eram permitidas e o âmbito geral das composições foi aumentado. Nas flautas, a cor das dedilhações, que tinham a função das sílabas de solmização de um cantor, tornaram-se muito menos importantes e com todas estas alterações tornou-se mais fácil fazer *consorts* alternando quartas e quintas, em vez de quintas consecutivas.

Diz-nos Praetorius em *Syntagma musicum* ii: “Se, no entanto, quisermos acrescentar um quinto tamanho de instrumento de sopro em cima ou em baixo, torna-se muito difícil tocar afinado, pois o tamanho de cima fica separado do debaixo, como pode ser observado na tabela, por cinco [*recte*: quatro] quintas, mais concretamente por uma décima sétima (o que é o mesmo que um dítono ou terceira maior), e isto é difícil de combinar. E ainda que isto possa ser feito, especialmente se a composição se presta a isso e cuidados especiais forem tomados, nada seria mais fácil que aconselhar os construtores de instrumentos a fazer, para além dos tamanhos autênticos para o soprano e tenor, outros afinados um tom abaixo, de modo que se encontrem não uma quinta mas uma quarta acima do tamanho precedente. Com tais e semelhantes instrumentos, pode facilmente tocar-se as partes de cima e de baixo dos cinco tamanhos afinadas, uma prática já realizada por alguns mas de momento bastante excepcional.” As primeiras flautas datáveis que possuem esta configuração em quartas-quintas foram realizadas em Nuremberga por Hieronymus Franziskus Kynseker (1636-1686) mas existem testemunhos que sugerem que esta prática já era corrente nesse período.

Nesta gravação, os dois sets de flautas foram usados separadamente, na sua configuração original em quintas, mas também em combinações que permitiram a alternância de quartas e quintas. Há alguns indícios que esta tenha sido uma prática da época, pois vários museus reúnem hoje flautas de diversos conjuntos que muitas vezes se encontram a um tom de distância, embora sejam constituídos por instrumentos separados por quintas. Quando combinados, estes sets possibilitam várias alternâncias de quartas e quintas. Se tal era o pretendido pelo coleccionador original ou não, é algo que não poderemos nunca responder satisfatoriamente. No entanto, a presença destes semelhantes/dissemelhantes *consorts* em museus que se encontram isolados geograficamente, e onde as próprias colecções remontam ao século XVII, pode argumentar a favor desta prática.

Adrian Brown (tradução de Pedro Sousa Silva)

CRÍTICAS E RECENSÕES A CONCERTOS E CD

Crítica a concerto na Sala do Capítulo da Igreja de Sta. Cruz, Coimbra

Diana Ferrira, Público, 05.02.2008

*"Rigorosos, apaixonados e irrepreensíveis" ******

Ao sexto dia, apesar do mau tempo, a pequena Sala do Capítulo encheu-se para um inesperado deleite: afinal, o consort era sublime no tempero, na invenção, na partilha, e a "música dos anjos" não perdia com o grão da chuva que a polvilhava. A música, dos princípios do século XVII - uma combinação de autores anónimos com Manuel Rodrigues Coelho, Pedro de Araújo e Pedro de San Lorenzo -, segundo se crê, composta originalmente para tecla, provém dum manuscrito existente na Biblioteca Municipal de Braga (n.º 964), a partir do qual A Imagem da Melancolia (AIM - agrupamento de flautas fundado em 2002, por Pedro Sousa Silva) concebeu o projecto O Consort Português Mal Temperado (CPMT), que resulta "na edição de partituras, num ciclo de oito concertos e na realização de um registo discográfico".

O programa foi organizado numa sequência de oito "Tons" (que Pedro S. Silva resume como "sabores") - primeiro, segundo, quinto, sétimo, terceiro, sexto, quarto e oitavo -, cada um integrando um número variável de peças.

Logo ao primeiro ataque, o agrupamento surpreende pela positiva: o som é, de facto, lindíssimo, mas, mais do que o som, a inimaginável sincronia alerta para um elevadíssimo nível, só possível com um rigoroso trabalho de conjunto.

"Rigor" é, aliás, juntamente com "paixão", uma das palavras que se podem usar em referência ao trabalho de Pedro Sousa Silva (mais evidente com a AIM do que com outros dos seus projectos), um percurso que assenta em discretos mas sólidos passos e que se imagina que conduza o campo da música antiga em Portugal mais além.

Ao conjunto de oito flautistas (complexamente variado em diferentes combinações de 15 flautas, todas elas recentemente construídas por Adrian Brown), em cinco das peças junta-se uma voz de soprano (que acaba por resultar harmoniosamente), em algumas das quais acrescentando apenas a solmização. Essa combinação de flautas, metáfora da registação do órgão, será mais um dos ingredientes meticulosamente trabalhado, que pouco salta à vista (mas que muito "aconchega"), face ao virtuosismo de várias passagens, à não vacilante ornamentação, à articulação variada, à invenção, à alma que transborda tanto dos momentos meditativos como dos mais dançantes.

A completar o momento, que Pedro S. Silva contextualiza ao fim do Quinto Tom (aumentando o interesse pela música que já tinha cativado o público), umas notas ao programa fora do comum - musicológicas, literárias, acessíveis e interessantes - apontam para o trabalho de detalhe a que cada projecto conduz: tudo é pensado como um todo, tudo é vivido por inteiro.

Hoje é o último concerto desta série - a não perder: Porto, Igreja de São João da Foz - 21h30. À saída, pode ainda encontrar-se o registo de um projecto anterior, para consumir em casa. A gravação do CPMT vem já a seguir. E promete!

Para os músicos, a AIM oferece as partituras (não como eles as tocam, mas a matéria-prima com que a criatividade de cada grupo poderá - ou não - alcançar a "música dos anjos"), que estão disponíveis em www.aimagemdamelancolia.net

Crítica a CD The Bad Tempered Consort

Cristina Fernandes, Público (caderno Y) 25.09.2009

*Contraponto entre a história e a imaginação ******

Com o CD "The Bad Tempered Consort", A Imagem da Melancolia candidata-se a alcançar um merecido lugar no panorama internacional.

O "consort" de flautas de bisel A Imagem da Melancolia já nos tinha surpreendido com um primeiro CD ("A Arte da Usurpação") de elevado nível artístico. Neste segundo trabalho discográfico, dedicado à música portuguesa do século XVII e intitulado "The Bad Tempered Consort" (O Consort Mal Temperado), o salto é ainda mais alto, incluindo uma maior visibilidade internacional, já que o disco foi editado pela Challenge Classics, uma etiqueta que tem no seu catálogo intérpretes tão conceituados como Ton Koopman, Christoph Prégardien ou La Petite Bande.

Pedro Sousa Silva e os seus colegas flautistas, acompanhados pela cantora Magna Ferreira, investem num projecto que usa de forma imaginativa o conhecimento dos contextos e práticas interpretativas históricas, mostrando-se ao mesmo tempo conscientes das suas contradições. Conforme se adverte nas notas explicativas, trata-se de "um programa historicamente

improvável construído sobre critérios de probabilidade histórica." Ou seja: é usado um formato de concerto moderno, que não existia como tal antes do século XVIII, para interpretar um repertório seiscentista de contexto sacro que foi provavelmente destinado ao órgão. Uma selecção de obras polifónicas existentes na Biblioteca Pública de Braga e na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra da autoria de António Carreira, Rodrigues Coelho, Pedro de Araújo e vários anónimos são tocadas por um conjunto de flautas de bisel do século XVI recorrento a combinações inspiradas nos registos do órgão, a partir da sugestão de Marin Mersenne no seu tratado "Harmonie Universelle" (1636). O título "The Bad Tempered Consort" remete para o período anterior à criação do sistema de afinação designado por temperamento igual (fazendo o trocadilho com "O teclado Bem Temperado", de Bach) surgido nos finais do Barroco.

Mas não se trata apenas de um jogo histórico e conceptual. O resultado seduz o ouvinte de imediato pela envolvimento das cores sonoras e pela clareza do discurso. A perfeição técnica e o trabalho meticuloso ao nível da articulação não impedem a espontaneidade, sendo colocados ao serviço do carácter distintivo de cada peça: a beleza singela dos "Chírios", a sinuosa teia contrapontística dos Tentos e Fantasias ou a exuberância pictórica da Batalha de Pedro de Araújo ganham identidades próprias e uma variedade expressiva que permanece na sombra noutras versões.

Crítica a CD The Bad Tempered Consort

Maria Augusta Gonçalves, *Jornal de Letras Artes e Ideias*, 09.09.2009

O nome diz muito sobre a época e sobre a música que a supera: O Consort Mal Temperado. diz também muito sobre o agrupamento e o seu projecto: A Imagem da Melancolia, cinco instrumentistas, aos quais se juntam cantores e outros músicos, com o objectivo de explorar o repertório polifónico português do Renascimento. O título do disco, Consort Mal Temperado/The Bad Tempered Consort, define-se, no entanto, por oposição ao Barroco tardio e à obra-chave, O Cravo Bem Temperado, de Johann Sebastian Bach. Remete assim para a fase anterior ao sistema de afinação surgido no século XVIII, que veio estabelecer a divisão da escala em doze "partes" iguais. Com o Cravo Bem Temperado, Bach provou que era possível compor

em todas as tonalidades. Antes, nem por isso, havia um universo "mal temperado" no qual coabitavam diferentes sistemas de afinação, assentes em intervalos puros ou certos e noutros chamados "irregulares". Os primeiros resultavam da afinação de determinadas notas; os segundos, da organização das notas intermédias em relação às primeiras. A "limitação" aparente, vinda da conjugação de factores, dá origem a um fascinante universo de sons que encontra expoentes na música portuguesa da Renascença.

Todo o trabalho gravado em disco constitui a súpula de um trabalho maior: o estudo exaustivo de fontes musicais, literárias e iconografias da época, explorando de "uma forma laboratorial" (e a expressão é dos músicos), os aspectos linguísticos da prática interpretativa do século XVI. Neste contexto, quem fala de "aspectos linguísticos", fala necessariamente de música: da afinação, da frase, da melodia. E do confronto do ouvinte moderno com experiências sonoras distantes, mesmo que tudo se prefigure, afinal, próximo, reconhecível, por tão comum, tão humano.

O primeiro disco de *A Imagem da Melancolia* surgiu há cerca de um ano, com obras de Frescobaldi, Hessen, Attaignant, Willaert, Scheidt, Bertali. Tinha o título *A Arte da Usurpação* e explorava diferentes estilos da polifonia dos séculos XVI e XVII. O novo CD mantém o desafio e a provocação: *O Consort Mal Temperado*. O disco resulta do projecto desenvolvido no último ano sobre a música portuguesa do início do século XVII. Desvenda peças de autores anónimos, incluídas no Manuscrito Braga 963, e também de compositores relativamente conhecidos, como Pedro de San Lorenzo, ou dos grandes mestres da época: Pedro de Araújo, António Carreira, Manuel Rodrigues Coelho. Reúne obras que, de imediato, parecem traduzir, num "ouvido moderno" a concepção original para órgão, mas que mais depressa revelam o carácter do instrumento, a sua surpreendente variedade de secções e registos do que os "limites" da expressão. Bem pelo contrário. Cada uma das 34 peças do disco deixa um testemunho poderoso da música portuguesa seiscentista e da belíssima expressão dos seus compositores. Do *Verso Sobre Ave Maris Stella*, de Rodrigues Coleho, à *Phantasia ou Obra de Passo*, de Pedro de Araújo, sem esquecer a *Fantasia a Quatro*, de António Carreira, impõe-se sempre o fascínio desse universo "mal temperado" e a surpreendente dimensão próxima e partilhável que o define. Ao "núcleo duro" do agrupamento - Magna Ferreira, voz, Inês Moz Caldas, marco Magalhães, Paulo Gonzales, Pedro Castro, Pedro Sousa Silva - juntaram-se, neste projecto, Pedro Couto Soares, Andrea Guttmann, Matthijs Lunenburg, Susanna Borsch e Adrian Brown. O CD tem

a chancela de uma editora internacional - a Challenge Classics, na qual se encontram, igualmente, músicos actuais tão determinantes como Ton Koopman, Nikolai Lugansky, Christoph Prégardien, La Petite Bande ou o Quarteto Brodsky - e começou a ser distribuído no Benelux (Bélgica, Holanda, Luxemburgo) e Alemanha, no mês passado. A Portugal, chega em Setembro. E traz as melhores críticas no currículo, Bem as merece.

Crítica a CD *The Bad Tempered Consort*

Jeremy Barlow, *Early Music Today*, Outubro 2009

Editor's Choice *****

Ignore the strange title; this is a stunning album, with the finest recorder consort playing I have heard. The music too is superb. You may be surprised that any 17th-century Portuguese recorder consort music survives, but what director Pedro Sousa Silva has done is to arrange polyphonic organ music of the period. Some pieces are played, as expected, at 4' pitch (sounding an octave higher than written); others at 8' pitch and incorporating a gigantic great bass recorder, while yet others have recorders doubling at the octave, imitating 8' and 4' organ stops. The unanimity in rapid divisions is breathtaking. Silva also occasionally incorporates, to great effect, a soprano voice (Magna Ferreira) to double the plainchant cantusfirmus. And that title? It's an allusion to the problems of temperament and tuning in playing consort music with recorder families that are tuned a fifth apart. Tuning here though is immaculate.

Crítica a CD *The Bad Tempered Consort*

Oliver Smith, *Recorder Magazine*, Dezembro 2009

"The Bad Tempered Consort" is a fantastic CD of Portuguese Polyphony music from the seventeenth century from A Imagem da Melancolia, a Portuguese recorder quintet specializing in Renaissance performance practice. The overhaul sound of the consort is breathtaking with brilliant tuning, articulation and phrasing. They are so in tune that they sound like an organ and

perhaps this is the intention as the works were original for organ. To add variety some of the pieces also include a canto female voice that weaves around the consort.

The CD booklet includes a fascinating discussion on the dilemma on the authenticity of the modern reproduction of Early Music as well as the reconstruction by Adrian Brown of the instruments of the Bassano family recorder consort for this recording. However, there is little information in the CD booklet or the consort's website about the specific pieces recorder. The Portuguese Renaissance repertoire is not as well known as other European countries, and more information on these lesser known works would have been useful to the listener. However, this is a really superb CD that displays an amazing ensemble who have researched and performed the repertoire really well.

Recensão a CD The Bad Tempered Consort

Naomi Joy Barker, "Early wind music" in *Early Music*, Fevereiro 2009

This group of recordings highlights just how varied historically informed performance has become in recent years. While they all use period instruments, these discs make no extravagant claims about 'authenticity' or recreating the composer's intentions. Instead we have musicians thinking in terms of the notated music that has come down to us as a blueprint both for scholarly investigation and imaginative interpretation. Musical effectiveness is primary, but there is no lack of scholarly research either. Our knowledge of the wind instruments used in consorts and their construction has improved, as has the ability to play them in tune, musically and with appropriate techniques. Performance on period instruments, however obscure, is no longer an end itself, but a vehicle for the exploration of repertoires in terms of musical possibilities and social, historical and geographical probabilities.

A fine example of this is The bad-tempered consort (Challenge Classics cc72321, rec 2008, 61'). On this recording Pedro Sousa Silva directs his recorder consort Imagem da Melancolia in music from a 17th-century Portuguese manuscript, now in the Biblioteca Publica de Braga. Although this music was probably originally for organ, score formats were common for keyboard music of this period, and performance on a consort of instruments is not that unlikely

a leap to make. The music on the disc ranges from miniature Entradas and Versos to more substantial Fantaisias and Tentos, some anonymous, but some by Coehlo, Carreira and de Araujo. What makes this recording interesting is that Silva uses organ registration as the inspiration for the choice of recorders. With judicious doubling and dropping instruments in and out, the consort achieves a sound that is organ-like in quality, shifting between 8' sounds, to 8' and 4' combinations, and even something approaching an 8', 4', 2' sonority. Articulation on the Ganassi-style recorders, particularly the lower-pitch ones, also has a 'chiff' reminiscent of organ flute stops, which adds an extra dimension to the tonal quality, all of which is captured with excellent sound quality. The ensemble plays with a rhythmic tautness and unity of articulation that makes them sound as a single instrument. This is particularly impressive in pieces that have an improvisatory freedom, such as the *Fantaisias a Quatro* by Carreira and the *Batalha* and final *Phantasia* by de Araujo. Other highlights are the pieces based on chant, in which soprano Magna Ferreira sings the chant melody in a style reminiscent of Monteverdi's *Sonata sopra Sancta Maria*. In Coehlo's *Sobre Pange Lingua*, the chant is introduced first, and the fantasia-like polyphony grows out of it, while Ferreira's pure tone soars through the texture of *Sobre o Seculorum*, also by Coehlo. Speculative this performance might be, but it is technically assured, musically polished and eminently listenable.

ADRIAN BROWN

Desde sempre mais interessado na tecnologia por detrás da música do que na sua execução, foi ainda na adolescência que Adrian Brown começou a construir instrumentos musicais. Em Setembro de 1979 inicia um curso de construção de instrumentos de sopro na London College of Furniture, trabalhando com Kenneth Collins, Eric Moulder e Graham Lyndon-Jones. Em Dezembro desse mesmo ano constrói a sua primeira flauta que oferece ao irmão como presente de Natal.

É nessa altura que explode o interesse pela construção de instrumentos baseados em modelos históricos e Adrian é apanhado pela força do movimento da “autenticidade”. Lendo tudo o que podia sobre flautas originais, visitando todos os museus que podia, medindo, fotografando e tocando os originais que encontrava, cedo percebeu que teria de viajar bastante para que pudesse transformar a construção de flautas baseadas em modelos históricos numa profissão. Começa então a viajar por toda a Europa, visitando museus e conservatórios, aprendendo o máximo possível sobre as flautas originais ao mesmo tempo que estabelecia contactos com executantes. Em 1982 conclui o seu curso na LCF e abre a sua primeira oficina em Reykjavik (Islândia).

Ao fim de mais de 20 anos de trabalho na construção de cópias de flautas históricas, Adrian Brown é provavelmente o mais proeminente construtor de flautas de bisel dos nossos dias, tendo como clientes grande parte dos mais destacados executantes do instrumento. Apesar das imensas solicitações que recebe para construir instrumentos (a sua lista de espera é de mais de 4 anos) Adrian continua a dedicar uma parte importante do seu tempo à pesquisa e ao estudo dos instrumentos históricos, especialmente aos originários do período renascentista. Da sua base de dados de flautas desse período (que pode ser acedida em www.adrianbrown.org) constam mais de 200 instrumentos e respectivas características.

No intuito de compreender ao máximo o universo dos construtores renascentistas e de construir cópias o mais exactas possível, Adrian tornou-se num dos maiores especialistas sobre a flauta na renascença e é convidado frequentemente para apresentar o seu trabalho nos mais prestigiados conservatórios de todo mundo e em revistas da especialidade. É o autor de muitos artigos sobre o assunto e recentemente colaborou com o Kunsthistorisches museum de Viena na realização de um novo catálogo da colecção de flautas.

Em 1993 fundou o ensemble “Mezzaluna” com o musicólogo e flautista belga Peter Van Heyghen, como veículo de pesquisa que combina prática interpretativa com organologia do século XVI

Adrian construiu todos os instrumentos utilizados no projecto O Consort Português Mal Temperado.